الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية



الحركة الشعرية في حمص منتصف القرن العشرين

(وصفي قرنفلي) و(عبد الباسط الصوفي) أنموذجاً

دراسة نقدية تحليلية مقارنة

أطروحة أعدت لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد

هبة رياض الصليبي

بإشراف

أ. د. جودت إبراهيم

1432هـ - 2011م

الجمهورية العربية السورية

جامعـة البعـث

شهادة

نشهد بأن العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قامت به طالبة الدراسات العليا: هبة الصليبي، بإشراف الدكتور جودت إبراهيم الأستاذ في قسم اللغة العربية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث.

وأي رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثقٌ في النص.

المرشحة | المشرف الأستاذ الدكتور

هبة الصليبي | **جودت إبراهيم**

CERTIFICATE

I hereby certify that the work in this thesis is the result of the research atchieved by a student of high studies Heba Ass-lebi the supervision of Doctor Jawdat Ibrahim aprofessor in the Department of Arabic, Factualy of Arts and Humanities, Al Baath University.

Any reference to another research in this subject is authenticated in the text.

Achieved by | Supervisor

Heba As-slebi | Jawdat Ibrahim

الجمهورية العربية السورية

جامعـة البعـث

تصريح

أصرح بأن هذا البحث - الحركة الشعرية في حمص منتصف القرن العشرين (وصفي قرنفلي وعبد الباسط الصوفي) أنموذجاً - لم يسبق أن قُبل للحصول على أية شهادة، ولا هو مقدم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

المرشحة

هبة الصليبي

DECLARATION

It's hereby declared that this research "The movement of poetry in the mid-twentieth century Homs Wasfi karanfuli, Abdel Basset al-soufi model".

Has not already been registered for any degree, or its currently presented for any other degree

Candidate

Heba As-slebi

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها اختصاص شعر حديث من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث.

المرشحة

هبة الصليبي

This dissertation is submitted in fulfillment of the requirrments for the degree of master in Arabic language and literature in modern poetry at the facutty of Arts and humanities at the University of Al-Baath.

Candidate

Heba As-slebi

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ / / ٢٠١١م.

عضو	عضو	المشرف
أ.م.د. أحمد الحسن	**أ.م.د. أحمد جاسم الحسين**	**أ.د. جودت إبراهيم**

شكر وعرفان

لا يسعني هنا إلا أن أقف على مشارف الأمل . . وأتوجه بالشكر إلى من تضيق الكلمات أمام رحابة صدره ألا وهو مشرفي على هذه الأطروحة

الأستاذ الدكتور جودت إبراهيم

الذي كان الصّفوح عن أخطائي التي توجّهت بتصحيحه . . فأتمنى أن يبقى نبع عطاء لا ينضب . . وله من الله ثواب العلماء.

إهداء

- أسأل الله أن يمنّ عليها بالسلامة والجمال . . بلدي الحبيبة

سورية

- إلى من علمني أنّ الحياة تعني الصدق، والحب، والكرامة

معلمي الأول في الحياة . . أبي الغالي حفظه الله

- إلى من علمتني أن أحبَّ بلا حدود لأنها أحبتني بلا حدود

أمي الحبيبة . . رعاها الله

- إلى الدفء الذي يسبق ظلي دائماً . . نصفي الثاني

عامر

- بكينا . . ولعبنا . . وضحكنا . . وكبرنا معاً . . وسنبقى دائماً معاً

أخوتي . . رولا . . أحمد . . مأمون . . شروق . . محمّد

- سكن قلبي قبل أن تراه عيني . . نوارة عمري

عمارة

- إلى زهرات عطر عبق شذاهنّ دربي

صديقاتي

- إلى من صنعتهم الأقدار ليكونوا خير سندٍ لي

عائلة أبو حمد . . عائلة أبو رياض

مخطّط البحث

الحركة الشعرية في حمص منتصف القرن العشرين

(وصفي قرنفلي، وعبد الباسط الصوفي) أنموذجاً

مقدمة:

مدخل: حركة الشعر في سورية وحمص خلال العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين.

الفصل الأول:

- المكونات النفسية والثقافية عند الشاعرين.

- اللغة الشعرية.

الفصل الثاني:

- الصورة الشعرية.

- سمات الرومانتيكية.

الفصل الثالث:

- مقارنة بين الشاعرين.

- مكانة الشاعرين بين الشعراء الحمامصة في مرحلة التجديد.

- تمايز الرومانتيكية العربية ووجود الشاعرين فيها.

الخاتمة ونتائج البحث.

ثبت المصادر والمراجع.

ملخّص الرسالة باللغة الإنكليزية.

المقدمة

عانى القطر العربي السوري من عدم استقرار الحكومات الوطنية، وعانى الأزمات العربية كقضية فلسطين ، وقيام دولة إسرائيل ، والمؤامرات المحاكة في أقطار الوطن العربي من قبل الاستعمار الغربي واستغلال الإنسان في بلدان العالم الثالث، وفي هذا الوقت حملت الرياح الغربية المواقف الإنسانية والنظريات الاشتراكية في ممارسة الحرية والعدالة والمساواة، فكان لا بد لها من أن تتغلغل في أفكار الشاعر المفتوحة على الثقافات الغربية.

والحركة الشعرية في حمص منتصف القرن العشرين لا تبتعد كثيراً عن هذا المضمار، فقد تفتّحت مواهب شعرائها ونمت تطلعاتهم الفنية ونضجت أفكارهم الاشتراكية تزامناً مع أحداث العصر وتقلباته.

وتمهيداً يمكننا القول:

إن الشاعر السوري تبنّى أفكاراً ومواقف شدته إلى آفاق مثالية تمنّى تطبيقها على واقع الأمة المر، وأخذ يقارن بينها وبين الواقع الكائن من جهة وبينها وبين ما كانت ترنو إليه تطلعاته من آفاق قومية من جهة أخرى ، تمنّى أن تمر رياحها بأرض الوطن فتحمله من الضيق والضائقة إلى شواطئ الأمن والرفاهية ، ومن خلال المقارنة والمفارقات التي وجدها شعر أنه لابد من الاتجاه إلى الشعب والإنسان صاحب المصلحة الحقيقية في عملية التغيير.

والشاعر الحمصي حاول إثبات وجوده في معركة التغيير كمناضل سلاحه الكلمة التي حملها شعره إلى أرجاء العالم ومن المعاصرين لمرحلة التغيرات والاضطرابات تلك اخترت الشاعرين وصفي قرنفلي نموذجاً /١٩١١ ـ ١٩٧٢/ وعبد الباسط الصوفي /١٩٣١ ـ ١٩٦٠/ وقد شكل شعرهما رومانتيكياً حسب الدراسات التي سبقت إلى ذكرهما على أن بزوغ التيار الرومانتيكي في الأدب العربي كان نتيجة لأسباب محلية وإقليمية تضافرت جميعها لجعل بعض الأدباء يفكرون في التحرر الإبداعي من قيود سابقتها الكلاسيكية وقد أحس معظم الشعراء بضرورة

وجودها في الأدب لأنها تحاكي وجدان الإنسان الشاعر وتفتح أمامه المجال لإظهار خفايا مشاعره وأحاسيسه ، إذ إن مسوغات عدة دفعتني لارتياد هاتين التجربتين من الشعر الحمصي أذكر أهمها:

١- إن تسليط الضوء على الحركة الشعرية في سورية وحمص خلال عقدين زمنيين مثّل الشعر فيهما مرحلة صراع بين القديم والجديد يبين بشكل أو بآخر العوامل والظروف المساعدة على تفجير ثورة التحرر الأدبي ، ونستشف منها آلية تطور مفهوم الحداثة وتحقيق الوعي الفني.

٢- تمثل تجربتا وصفي قرنفلي وعبد الباسط الصوفي الرقة الرومانتيكية في الأدب الحمصي والإبداعية المنسحبة من التسلل الرومانتيكي إليهما قادماً من مؤثرات غربية وعربية حيث وجدت هذه المؤثرات تربة صالحة لديهما.

٣- قيل إن عبد الباسط الصوفي كان تلميذ وصفي في مدرسته الرومانتيكية فأردنا تبين حذوه مسلمين بأن التلميذ قد يبلغ أستاذه مهارةً وقد يفوقه أحياناً.

٤- تعد الدراسات التي تناولت الشاعرين بالبحث قليلة مقلة ، إذ اقتصرت على كتاب (عبد الباسط الصوفي) الشاعر الرومانسي للشاعر ممدوح السكاف ، ودراسة جاءت على شكل مقدمة (لآثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية) بقلم الدكتور إبراهيم الكيلاني ، ودراسة في كتاب (الرومانتيكية في الشعر السوري) لجلال فاروق الشريف ، إضافةً إلى شذرات متناثرة في بعض الكتب التي تناولت موضوعات محددة كدراسة تمظهرات الموت والانتحار عند الصوفي في كتاب (الموت في الشعر العربي المعاصر) لوليد مشوح ، ودراسة مختصرة عن حياة الصوفي وشعره في كتاب (دراسات في الشعر السوري الحديث) لوفيق خنسة.

٥- عسى أن تكون هذه الدراسة جزءاً من دراسة عامة تتناول ببيليوغرافيا الشعر الحمصي بالبحث، نظراً لافتقاد الدراسة الأكاديمية في هذا المجال.

فهذه كلها دواعٍ جذبت انتباهنا إلى ضرورة دراسة هاتين التجربتين ظناً منا بأهمية النزعة الرومانتيكية في كل أدب وفي شعر كل شاعر ولإنصاف هذين الشاعرين أكاديمياً ووضعهما في

مصاف الشعراء الذين أحدثوا تغييراً ما في بنية الشعر العربي خصوصاً بعد أن صارت الثورة الحداثية في الأدب والشعر حدث الحدث في لغة النقد العربي الحديث.

غير أن قلة المراجع في هذا المجال، مع علمي المسبق بذلك، أعاقت رانقاء البحث إلى المستوى المطلوب إضافة إلى الإهمال في تجديد طبعات بعض الكتب كما أن دواوين الشعراء غير محققة بعد.

اعتمدت في دراستي على المنهج اللغوي التحليلي بما يحتويه هذا المنهج من مناهج أخرى كاللساني والمقولاتي، واستعنت بالمنهج النفسي في تحليل جوانب من الصورة الشعرية، وكثيراً ما اعترضتني المؤثرات الذاتية المحيطة بالشاعرين ، والتي كانت ذات تأثير كبير في نتاجهما.

ويتألف البحث من مقدمة ومدخل ، وثلاثة فصول ، وخاتمة، وثبت بالمصادر والمراجع ، أما المقدمة فتتضمن دواعي اختيار البحث وأقسامه، والمنهج المتّبع في الدراسة ، والمدخل يتضمن لمحة عن الحركة الشعرية في سورية وحمص منتصف القرن الماضي وأهم تياراتها.

ويتضمن الفصل الأول في الشقّ الأول منه محاولة تقصي المكونات النفسية والثقافية لكل من الشاعرين وصفي قرنفلي وعبد الباسط الصوفي لرصد المؤثرات التي استجابت لها حفيظتهما الشعرية باعتبار أن الشعر الرومانسي استجابة نفسية أولاً.

وفي الشق الثاني محاولة للوقوف على أهم الظواهر اللغوية وتبين جمالية الأساليب اللغوية وإظهار مهارة الشاعرين، فبرزت ظاهرات (التكرار، والتناص، والترادف، والمنافرة الإسنادية، وتشخيص المجرد، والمبالغة التعبيرية، ومخالفة الأعراف اللغوية، ودراسة إحصائية للكلمات من خلال تصنيفها في الحقول الدلالية).

ويتضمن الفصل الثاني وقد قُسم إلى شقين أيضاً دراسة الصورة الشعرية ، وفاعلية الخيال الرومانتيكي فيها وتقنية تشكيل الصور والموضوعات التي تضمنتها الصورة والتي متحت من الرومانتيكية الحالمة حيناً ومن الواقع حيناً آخر.

والشق الثاني: تضمن دراسة عناصر التجربة الرومانتيكية (الطبيعة ، والحب ، والحرية ، والغربة) وهي عناوين كبرى تندرج ضمنها عناوين صغرى حاولتُ التماسها وتفنيدها.

والفصل الثالث جاء في ثلاثة شقوق: الأول: مقارنة بين الشاعرين وصفي قرنفلي وعبد الباسط الصوفي في العناصر التي سبقت دراستها خلال الفصلين السابقين: من حيث (اللغة الشعرية، والصورة الشعرية، وسمات الرومانتيكية) وجاءت على شكل مقارنة لتبين آلية التأثر والتأثير بينهما.

الشق الثاني: مكانة الشاعرين بين الشعراء الحمامصة في مرحلة التجديد.

الشق الثالث: تمايز الرومانتيكية العربية ووجود الشاعرين فيها، وتوصلت إلى نتائج أثبتها في نهاية كل فقرة ثم جمعتها في الخاتمة.

عملي هذا أقدمه بين أيديكم على أنه محاولة جادة ، فإن أصبتُ فللّه الحمد، وإن أخطأت فلعلّ لي أجر من اجتهد وأخطأ ، فهي محاولةٌ في البحث العلمي أرجو أن أستفيد منها في أبحاثي المقبلة وا ولي التوفيق.

مدخـــــــل

أ- حركة الشعر في سورية خلال العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين:

إن دراسة أي فن من الفنون بمعزلٍ عن التطورات والمتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية المحيطة به فيه جور كبير على هذا الفن، وما الشعر إلاّ واحد من هذه الفنون المنفعلة الفاعلة فيما حولها، لا سيما وأن الفن عموماً هو أحد أساليب التعبير عن الإنسان، أدت إلى خلقه حاجة الإنسان للتعبير عن إحساسه وتفكيره في هذا الكون وما يدور في فلكه.

والشعر بصورة خاصة هو "**أحد الأساليب الممكنة لنقل أفكار معينة من رائد اجتماعي هو (المبدع) إلى آخرين يؤثّر فيهم الإبداع ويعطيهم مدى حياتياً (المجتمع) وهو حركة مدارها الإنسان وما يتعلّق به**"[(١)].

إلاّ أن الإحاطة بكل ما يدور حول الإنسان وما يتعلق به في حياته وتفكيره أمر ليس من السهل إدراكه، إذ إن الدراسات بهذا الشأن لا تزال قائمةً على قدمٍ وساق.

وما نذهب إليه في بحثنا يرمي إلى تسليط الضوء على حركة الشعر ورصد تطوره زمنياً خلال عشرين عاماً، فمرحلة الأربعينيات والخمسينيات من القرن المنصرم لا تشكل مرحلةً مستقلةً بذاتها، بل تعد حلقة مهمة في سلسلة تطورية تعرض لها الوطن العربي بأكمله.

فقد شهد الوطن العربي بعد الحرب العالمية الثانية أحداثاً سياسية تميزت بكثرة الصراعات الداخلية والخارجية في محاولات مستمرة وثورات عنيفة للتخاص من سيطرة الأجنبي المحتلّ بأشكالها كافّة.

---

(١) مشوح، وليد، الموت في الشعر العربي المعاصر /١٩٥٠ – ١٩٩٠ / اتحاد الكتاب العرب، دمشق، / ١٩٩٩م/، ص١١٢.

إلاّ أن كثيراً من الأقطار العربية نالت حريتها السياسية ظاهرياً ولم تحظَ بنعمة استقلالها الثقافي والاقتصادي فظلت خاضعة لدول الغرب بفعل مؤامرات ومعاهدات جائرة، وساعد على ذلك وجود فئات متآمرة من أبناء الشعب العربي اعتمدت عليهم السلطات الحاكمة آنذاك ولم تكن سورية بحالٍ أفضل، فقد ظلت ترزح تحت نير الانتداب الفرنسي قرابة ثلاثة عقود حتى عام /١٩٤٦م/ عاشت خلالها عراكاً شرساً في سبيل التحرر، وتبع ذلك تغيراتٌ في بنية المجتمع السوري تمثّلت بدخول عادات وتقاليد جديدة إليه. إضافةً إلى محاولة الاستعمار الفرنسي السيطرة على الزاد الفكري والثقافي، وقد عمد إلى ذلك بوسائلَ شتّى، إلاّ أن لكلّ زمنٍ رواده، فقد انبرى المثقفون ممن يملكون وعياً تقدمياً لمناهضة الاستعمار بأشكاله كلها، وتوعية الشعب معتمدين على العامل والفلاح في ذلك.

وقد مثل الشعر هذه المرحلة خير تمثيل، فتميزت قصائد الشعراء بالمضامين الثورية والحلول التقدمية والاشتراكية، وكانت بذور التجديد وهواجس التحرر الشعري قد بدأت تُعرِب عن نفسها بجرأة، فتلقّاها عمالقة الشعر في الوطن العربي وفي سورية أمثال شفيق جبري، وخير الدين الزركلي، وبدوي الجبل، ونديم محمد، وعمر أبي ريشة، ووصفي قرنفلي، وعبد الباسط الصوفي، وحامد حسن وغيرهم من رواد النهضة الشعرية في سورية، لكن هؤلاء بمعظمهم تلقفوا التجديد على حذر فكانوا مشدودين إلى التقليد والمحافظة الكلاسيكية بطرف، كما استجابوا للمتغيرات بعامة إذا أحسوا أن ثمة حاجة ماسة إلى التجديد.

وفي ظلّ التخبط بين الأمرين، فتحت الرومانتيكية ذراعيها بدفئها وحساسيتها المفرطة وتهويماتها لتجتذب الشعراء وتضمهم تحت جناحيها، فكانت الملاذ الذي بحثوا عنه في حيرتهم ونوازعهم المتجددة بتجدد الحياة نفسها.

وقد مرت الرومانتيكية العربية ذاتها بمراحل وتقلبات تاريخية منذ استقطابها من الغرب حتى الأربعينيات، فطالها التشذيب من قبل بعض الأدباء والنقاد العرب، وعلى رأسهم العقّاد والمازني بعد الحرب العالمية الأولى، إذ نظّروا لأسس تجديدية في الشعر وذلك في كتابهما (الديوان) الصادر سنة /١٩٢٣م/ والذي كان "**عبارة عن بيانٍ يبشّر بانقلاب أدبي... ونَحتْ هذه الحركة**

منحى رومانتيكياً"[1]، ثم جاءت جماعة أبوللو بريادة أحمد زكي أبي شادي وأضافت تجديدات أخرى على المذهب الرومانتيكي فكان "**مذهبهم الشعري في إطار وجداني على خلاف رومانتيكية حركة الديوان"**[2] لكن المحاولتين التجديديتين تصبان في مصب الرومانتيكية كمذهبٍ انشقّ عن مثيله الغربي وبدأ يتّخذ ملامح خاصة به وبظروف وجوده، فتبلورت هذه الملامح على أيدي أدباء المهجر ورائدهم جبران خليل جبران، فصارت للرومانتيكية العربية سماتٌ وخصائص لكنها ظلّت تسير على استحياء بوجود الكلاسيكية الجديدة وأنصار التقليد والمحافظة، فالحركة الشعرية المتحررة في سورية لم تستطع بداية أمرها أن "**تطرح نفسها كبديلٍ للشعر الكلاسيكي، بل كونها شريكاً له في الحياة الشعرية"**[3] وقد يعزى هذا الأمر إلى ترسخ فكرة المحافظة والسلفية في الذهنية العربية وأن أي تجديد أياً كان شكله ومضمونه سيمس طهارة التراث وقداسته، وإن دعت حاجةٌ إلى التجديد فلا ضير من ذلك على أن تكون خاضعة لظروف المجتمع العربي وهموم الإنسان العربي "**فكان رد المجموعات الشبابية على أولئك الغربيين بضرورة إيجاد شعر عربي المضمون يستقي مادته من هموم الإنسان العربي بقالب جديد لا بأس من أن يكون يحاكي القوالب الأوروبية، وكان الداعم لهذا الطرح مقولتهم: بأن لا ضرورة لاستيراد هموم الآخرين، وسحبها على أدبٍ عربي لشعبه خصوصيةٌ آنيةٌ وتاريخية"**[4].

فأُعطي الشعراء حريةً لا متحررة، لذا لم يكن تجديدهم الشعري في الأربعينيات "**ليتعدى التفعيلة الشعرية واستعمال جوازاتها والعمل على تسريع الإيقاع ليتماشى والواقع المعيش في زمنهم ذاك"**[5] فانحصر المضمون الشعري الجديد بعكس هموم المجتمع العربي أو السوري الذي كان في مرحلة صراع قوي لتحديد شخصيته الجديدة بعد الاستقلال، وانصرف الشعراء إلى تصوير الواقع السياسي والمنافحة عن المبادئ والقيم الإنسانية المهدورة في عهد الاستعمار، فوصل

---

(1) الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م/، ص ١٣٣.

(2) الخطيب، محمد كامل، نظرية الشعر،٤- مرحلة مجلة أبو للو، القسم الأول (مقدمات)، القسم الثاني (مقالات وشهادات)، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦م، ص٦٣.

(3) مشوح، د. وليد، الموت في الشعر العربي المعاصر، ص ١١٦، بتصرف.

(4) نفسه، ص١١٥.

(5) نفسه، وعينها.

التجديد أوائل الخمسينيات "**إلى مستوى تسييد الرومانتيكية في موضوعة الشعر**"(١) على حد تعبير د. وليد مشوح، على أن تجديد المضمون، مع عدم الفصل بين ثنائية (الشكل والمضمون) كان قد توسع بمدارك الشعراء وبتصوراتهم، فوصل الأمر حتى أواسط الخمسينيات حيث انبرى أنصار الشعر الحر "**لتشهد الأبحر الشعرية تحدياً خطيراً وذلك بخروج المجددين الذين قرروا تحرير الشعر من كل قيد على حد تعبيرهم**"(٢).

فتجديد المضمون كان أسبق من تجديد الشكل الذي اتخذ طابعاً جوهرياً في الستينيات إذ "**وجد المحافظون أنفسهم مهزومين أمام مضامين القصيدة الجديدة لأن تجديد المضمون كان ضرورةً أملتها طبيعة التطور الثقافي الذي دفع إلى التطور الاجتماعي، وانصب دأب الشاعر الحديث على البحث عن الأسطورة دون أن يعنى بمنبعها، بقدر عنايته بدلالتها الإنسانية والثقافية**"(٣).

فالحداثة الشعرية صاغت نظريتها بعد سجل حافلٍ بالصراعات الأدبية والانقسامات، وقد سجلت الرومانتيكية تحولاً مهماً في هذا السجلّ وأسهمت بشكلٍ أو بآخر بدفع حركة التطور إلى الأمام، وما شعر الأربعينيات والخمسينيات إلاّ عامل مهم من عوامل تحقق الحداثة من حيث تغيير نمط تفكير مبدعيه، واستجابة الجمهور (المتلقي) لهذا الشعر ومدى التفاعل معه لأن الأديب كان ومازال عين الأمة التي ترى من خلالها، وعلى الشاعر تقع مهمات كثيرة تتصل بفنّه لعلّ من أولاها قراءة الواقع الذي يعيش فيه قراءة جيدة تمتاز برؤيا نافذة بصيرة في تقديم الحلول، وهذا ما تطبع به الشاعر السوري في عهد الأربعينيات والخمسينيات (عهد النضال والاستقلال والانقلابات السياسية) فكان لهذه العوامل السياسية كبير الأثر في الإبداع الشعري السوري عموما.

ولم تتغيب حمص ـ من بين المدن السورية ـ أدبيا عن مسرح الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية في القطر، لكن طابعاً خاصاً ظلّ يميزها وشعراءها وظلّ يبرز أهميتهم وفاعليتهم في تطور الشعر السوري.

---

(١) **نفسه، ص ١١٨.**

(٢) **مشوح، وليد، الموت في الشعر العربي المعاصر، ص١٢٠.**

(٣) **نفسه، ص١٢١.**

ب- حركة الشعر في حمص خلال العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين:

إن رصد حركة الأدب في مدينة حمص خلال عشرين عاماً أو أكثر والوقوف على أهم مميزاتها يتجلّى واضحا في الدراسات التي تناولت أدباء حمص، إلا أن اقتضاب البحث يتطلّب منّا رصد حركة الشعر خلال عقدين زمنيين هما الرابع والخامس من القرن العشرين وهي المدة الزمنية التي تجلّت فيها الرومانتيكية كمذهبٍ أدبي في حمص من خلال أعلامها وصفي قرنفلي، وعبد السلام عيون السود، وعبد الباسط الصوفي وغيرهم.

ولأننا في دراستنا هذه سنتعرض لشاعرين منهم، فلا بد لنا من ذكر واقع الشعر في حمص خلال هذه المرحلة وما فيها من تأثيرات وانعكاسات فرضت عليه نمطًا شعريا خاصا بهذه المدينة.

فالأربعينيات تميزت بتحولات أدبية أعطت أطيب النتائج كما "**يمكن وصفها بأنها فترة رائعة من تاريخ الأدب في حمص**"[1] بشهادة أديبٍ معاصر لهذه المرحلة ونستشفّ من قوله هذا أن التجديد الذي طرق أبواب الأدب في سورية كان له الفعل ذاته في حمص التي عاشت حياةً صاخبةً "**تميزت بالصراع الفكري والطبقي والسياسي وقد أعطت أقلام الكتّاب مجالاً أوسع للنشاط الأدبي بما كان يثار من الجدل والنقاش...فحمل الأديب نظرة خاصة وموقفًا معينًا، فنزل من برجه العاجي ليؤكد وجوده في الشارع كقوة فاعلة ومؤثرة في الأحداث التي تجري حوله**"[2].

---

(1) السباعي، مراد، شيء من حياتي، مطبعة الأنوار، دمشق، ١٩٧٨م/ ص١٤٥.

(2) نفسه، ص١٤٦.

وحديث التجديد هنا في عموم الأدب، إلا أن الشعر له مكانته الخاصة بين الشعب، وثمة مؤثرات عديدة تعاضدت لخلق جو شعري متميز، فقد حرض وجود الاستعمار الفرنسي على تشكّل "**تجمعات وطنية كانت لها أصواتٌ شعرية تستغلها في المناسبات الجماهيرية إلقاء ونشراً**"[(١)].

إضافةً إلى وجود جيلٍ شاب مقبلٍ على الثقافتين العربية والغربية ومطّلعٍ على أعمال النقد في الوطن العربي، كما ساعد اشتغال بعض النقاد بالترجمة على تحقيق التواصل مع الحضارة الغربية، وقد ثابرت دور المكتبات في حمص على تثقيف أجيال الأربعينيات والخمسينيات من خلال تأمين المجلات والصحف والكتب المترجمة وغير ذلك "**وكتب اليسار والاشتراكية والمذاهب الأوروبية والفلسفية، وكانت ثمة كتب محرمة، فسمحت الحرب وتحالف الحلفاء بدخولها وقراءتها**"[(٢)].

كما أن انتشار المقاهي أسهم بوجود حركة أدبية نشطة من خلال تجمع الأدباء فيها بشكلٍ دوري، فانفرع من تاريخ حمص الأدبي ثلاثة تيارات رئيسة في الشعر، وهذا التقسيم الزمني لرواد الشعر يتماشى والتأريخ لمراحل الشعر في سورية:

١ - تيار الإحياء الشعري (الكلاسيكية الجديدة):

ويمثّله في حمص الشاعر رفيق فاخوري، وقد انضوى تحت لوائه رضا صافي، ومحي الدين الدرويش، وعلي الأبرش، ووجيه الخوري وظهر شعراؤه أدبياً قبيل الحرب العالمية الثانية[(٣)]، وقد تميزت أشعارهم بالتقليد الصارم شكلاً ومضموناً مع تناول الواقع السياسي كموضوعٍ للقصيدة متخذًا طابعا وطنيا أحيانًا.

٢- تيار الرومانتيكيةالثورية المتمايزة (الرومانتيكية العربية):

---

(١) السكاف، ممدوح، عبد الباسط الصوفي الشاعر الرومانسي، دراسة في حياته وانتحاره وشعره، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م/١، ص١٢.

(٢) السكاف، ممدوح، عبد الباسط الصوفي ص١٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١٧/ للتوسع.

وكان على رأسه وصفي قرنفلي، وانضوى تحت لوائه عبد السلام عيون السود وعبد الباسط الصوفي، وظهر شعراؤه أدبيا في عهد الاستقلال، ويذكر ممدوح السكاف تأثير المجلات اللبنانية الأدبية مثل (الأمالي) و(المراحل) و(الأديب) التي كانت "**تحفل بأسماء جديدة تنزع عنها قيود التقليد، منها إلياس أبو شبكة ، سعيد عقل، صلاح لبكي، يوسف غصوب، بشارة الخوري، وترنو إلى أفق التجديد الشعري وتحاوله وتمارسه متأثرة بتيار الرومانتيكية والرمزية الفرنسية**"[(١)].

لقد استقبلت حمص ملامح التجديد كغيرها من المدن السورية إلا أن تميزها بكثرة شعرائها وتعدد آرائهم، له من الأهمية بمكان في بلوغ الحداثة الشعرية مآربها.

٣- تيار الواقعية الاشتراكية:

ويقف على رأسه نصوح فاخوري، وانضوى تحت لوائه عبد المعين الملوحي ونذير الحسامي، واشتد ظهور شعرائه أدبياً في النصف الأول من الخمسينيات وكان العامل الأهم أيضاً في تبلور هذا التيار هو المجلات اللبنانية وخصوصاً مجلّتي (الطريق) و(الثقافة الوطنية) "**وهما مجلّتان يساريتان تدعوان إلى الأدب الهادف البنّاء الذي يجند فيه القلم لخدمة قضايا المجتمع العربي حتى يتحرر من رواسب الاستعمار ثم ينهض ليحتلّ مكانه اللائق في العالم**"[(٢)].

وهذا التقسيم لمراحل الشعر في حمص لا يقف عند الزمن الذي وجد فيه تيار شعري محدد، بل يتعداه إلى يومنا هذا، فمع التسليم بواقع الحداثة في الشعر إلا أن ثمة شعراء آخرين في هذا العصر ينضحون بالتقليد والمحاكاة أحيانًا وبهمس الرومانتيكية أحيانًا، والتزام الواقعية أحيانًا أخرى فلا نعيب على شاعرٍ انضوى تحت لواء الرومانتيكية أنه كتب شعرا كلاسيكيا في مرحلة الأربعينيات ولا نعيب على شاعرٍ انضوى تحت لواء الواقعية الاشتراكية أن كتب شعرا رومانتيكيا في الخمسينيات، كما لا نعيب على شاعرٍ انضوى تحت لواء الشعر الحر أن كتب شعرا واقعيا ملتزما في الستينيات، فالشعر إبداع وانعكاس كلي لرؤية الأديب، يحقق من خلاله

---

(١) السكاف، ممدوح، عبد الباسط الصوفي، ص ٢٠.

(٢) نفسه، ص٢٤.

وظائف جمة (جمالية وفنية واجتماعية ومعرفية وغير ذلك)، كما أن تقيد الشاعر في إبداعه بمذهبٍ أدبي محدد يعد خنقًا لحرية الإبداع على أية حال، لذا ينبغي ألا نحدد مذهب القصيدة من خلال تصنيف الشاعر في تيارٍ أدبي معين، بل نحدد مذهب الشاعر من خلال قراءة قصيدته واستكناه دلالاتها.

إذن، لقد استجابت الحركة الشعرية في حمص للمتغيرات العامة التي طرأت على الأدب، وذلك بفضل نشاط شعرائها فشهدت تجديدا شاملاً في فنون الأدب، واستقبلت نفحة التجديد الشعري بصدرٍ رحب، فقادت هذا التجديد بخطوات متوازنة نحو واقعٍ أفضل صار لصيقًا بالشاعر الحمصي يلازمه في إبداعه محملاً إياه مسؤوليةً أكبر في التعبير عنه وفي دفع عجلة التطور إلى الأمام.

الفصل الأول

أ- المكونات النفسية والثقافية عند الشاعرين.

ب- الدراسة اللغوية وتشمل سمات المعجم اللغوي عند كل من الشاعرين.

أ- المكوّنات النفسيّة والثقافية عند الشاعرين:

مما لاشك فيه أن لكلّ مبدعٍ مكوناته البيولوجية والنفسية والاجتماعية والثقافية الخاصة التي تميزه عمن سواه، وإذا تلاقى المبدعون بالمكونات البيولوجية فإنهم بالتأكيد سيختلفون عن بعضهم بالمكونات الأخرى.

١ - وصفي قرنفلي:

إن البحث في التكوين النفسي والثقافي للشاعر وصفي قرنفلي أمر مهم في دراسة نتاج تجربته الشعرية المجموعة في ديوانٍ وحيد له عنوانه (وراء السراب).

وهو شاعر حمصي المولد والنشأة عاش حياته ما بين /١٩١١ ـ ١٩٧٢م/، وواصل تعليمه حتى المرحلة الثانوية دون أن يحصل على شهادتها، انتسب إلى مدرسة المساحة عام /١٩٢٨م/ وتخرج منها طبوغرافياً وعمل بمهنته هذه على حملته من أعباء نهض بثقلها من تغرب ومشقة وتجوال حتى عام /١٩٦٤م/ إذ أقعده المرض في منزله، فقد أصيب بمرض الشلل الرعاشي عام

/١٩٥٧م/، فتوقف عن نظم الشعر منذ ذلك الحين، وعاش مرحلة معاناة جسدية ونفسية حتى وفاته عام /١٩٧٢م/[١].

وصفي لم يتزوج، ولا نعرف سبب هذا العزوف عن الزواج، فإذا كان صاحب موقف مبدئي من كل شيء في الحياة حتى الزواج، فلا نعرف موقفاً محدداً من هذا الأمر لأنه مع سعادته بأنه مهملٌ مهمل، وذلك في قوله:

أسعد الناس مهملٌ ... مهملٌ ما له أحد
أبيض النفس كالضحى ... لم يلوثْه معتَقَد
جهلَ الحب فاستراح ... والصداقات والحسد [٢]

إلاّ أننا نراه يتوق إلى حب المرأة واللذة منها في موضعٍ آخر:

"خلّي عيوني تنطوي ... لمحةً في ركن هذا الناعس المسبل
نادي بنا نسجد على دربه ... شوقًا سجود الدين في الهيكل
أو لوحي بالكأس نثمل ويا ... خيبة من نودي ولم يثمل" [٣]

ظهرت المرأة في شعر وصفي بأكثر من حال وتجسدت في صور عديدة يسحبها الشاعر على شعره كعادة رومانتيكية، إلا أن هذا الأمر لم يطل حياته الواقعية في شيء، فثمة جزء مفقود لا نعرفه عن علاقة الشاعر الحقيقية بالمرأة وموقفه منها.

إن أول ما استرعى انتباهه الثقافي شعر الأقدمين، فبدأ بشعر عنترة بن شداد وحفظ معظمه وأخذ بمعارضة قصائده وتقليد شعراء آخرين، وكانت تلك الإرهاصات الأولى لتجربته الشعرية.[٤]

---

[١] الترجمة الذاتية للشاعر من مقالات متناثرة في الجرائد ومنها جريدة تشرين ،ع /٨٥٥٢/ ٢٠٠٣م، والمقال بعنوان (وصفي قرنفلي في الذكرى الثلاثين لرحيله) لابن شقيقه الشاعر عفيف قرنفلي.

[٢] قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٩م، ص٨٧.

[٣] قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص٨١.

[٤] من المؤكد أنه ثمة أشعار لم تنشر للشاعر، وما نشر هو من إبداعه في عهد الأربعينيات والخمسينيات فقط..

كما يعد اهتمامه بالقرآن الكريم مصدراً ثقافياً مهماً في شعره، وعندما سئل عن سبب ذلك الاهتمام وهو مسيحي الديانة، أجاب بأن هذا الكتاب السماوي يشكّل مصدراً ثرياً من مصادر اللغة العربية إضافةً إلى الشعر الجاهلي وشعر المتنبي ونهج البلاغة لعلي بن أبي طالب (كرم ا وجهه)، واهتمامه بالقرآن الكريم يفسر وجود التناص في شعره بكثرة مع النص القرآني وسندرس ذلك في موضعه.

كما أن ما وصلنا من شعره يشير إلى إبداعه في مرحلة الأربعينيات والخمسينيات، وكان عمره وقتئذ ثلاثين عاماً، أي في نضوجٍ فكري يؤهله لقراءة الواقع قراءة جيدة.

فقبل الحرب العالمية الثانية كان الوضع الاجتماعي والثقافي متردياً بحكم الظروف السياسية القاهرة، وبعد الحرب العالمية الثانية، كان النضال أقوى وأعنف في سبيل التحرر، وانقسمت التيارات السياسية العالمية ليتبع ذلك تخلّف ثقافي واجتماعي، فالشعب لم يكن على سوية واحدة ليفهم حقيقة التغير الحاصل خارج سورية وداخلها، فكان للانفتاح والتحرر آثار إيجابيةٌ في صياغة نظرية تطورية للمجتمع السوري تتساوق ونظرية التطور العصري، ولا تعصف بخصوصيته التاريخية والدينية.

كما كان له آثار تجلّت فيها الفوضى والمواقف الفردية، مما أحدث انقساما عاما في الموقف وفي التعبير عنه، ووصفي كان جنباً إلى جنب مع فئة الكادحين والوطنيين الذين يعنون بهموم وطنهم ويتطلعون إلى تحريره من كلّ سيطرة دخيلة على حريته وأصالته "**فاستغرقته هموم النضال، وعناه الإنسان وطناً ومجتمعاً وقضية، فرفض شعر العموميات التقليدية ولم يشأ أن يكون شاعر الرؤى الغائمة، بل لم يكن بمقدوره أن يكون**"[(١)].

فالمجتمع الذي عاش فيه قرنفلي حالة اغترابٍ روحي مجتمع راح يتخبط بين الجد والهزل في كثيرٍ من مواقفه، وهو اغتراب نأى به عن أناس كثيرين وأصدقاء صار ينظر إليهم نظرة المحسود الناقم في آنٍ معاً، فحدا به ذلك إلى أن يكتب قصائد عدة تستنكر مواقف بعض

---

(١) العطار، نجاح، وصفي القرنفلي الرفيف والبركان، مجلة المعرفة السورية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي العدد /١٢٩/، تشرين الثاني، /١٩٧٢م/ ص٣١.

أصدقائه، فضلاً عن تصريحاته المباشرة ولو بجمل قصيرة منثورة في مقالات بعض أصدقائه مثل الشاعر ممدوح السكاف، والشاعر عبد الباسط الصوفي[1].

إلا أن الوضع السياسي كان له الأثر الأكبر في نتاجه الشعري، بل والتزامه الاشتراكي أيضاً، فيجدر بنا أن نذكر الحزب الشيوعي ومعتقداته وأفكاره التي تبلورت حينها وتبنّاها شاعرنا قلباً وقالباً سواء انتسب إليه رسميا أم لم ينتسب، فما يعنينا بوصفنا دارسين للأدب، هو ما انبثق من فكر الشاعر وعقله مضمناً به شعره من أفكار وآراء صاغها على شكل نظريات ومعادلات فكرية تنظيرية ملبساً إياها قوالب فنيةً واضعاً اللغة والصورة والشكل الشعري ما أمكن في خدمة المضمون، فلا نهتم بعد ذلك أكان شيوعيا رسميا أم لم يكن[2]، لكنّه "**أعطى نموذجاً جديداً لنفاذ البصيرة الشعري على هدى النبضات الأيديولوجية**"[3].

تميز بكبرياء وصلت إلى حد الغرور في بعض الأحيان غير أن مقربين منه يبررون له ذلك ويعتزون بها.

ويبقى أن نشير إلى أن وصفي قرنفلي لم يعن بالأدب المترجم كما ينبغي ربما لضعف باللغة الأجنبية لديه، أو لسببٍ آخر، على الرغم من أن الترجمة بدأت تأخذ مكانها في الأوساط الثقافية الأدبية آنذاك فضلاً عن تأثيرها المباشر في إبداع كتّاب وشعراء تلك المرحلة، "**فتلك الثقافة لم تلعب دورا أساسيا في نتاجه الشعري، وقد تكون مسؤولة إلى حد ما عن عزلته عن تيارات التجديد التي بدأت تتلمس خطاها في العالم العربي آنذاك ... ثائر ومحافظ ومعاصر وبدوي**"[4].

إضافةً إلى عمله بالمساحة الذي فرض عليه التنقل بين محافظات سورية فكانت الطبيعة المتناولة في شعره متخيلة مصطنعة على الرغم من تنقله بين أماكن عديدة بعيدة عن حمص وإبداعه الشعر فيها، إلا أن طابع بيئته الحمصية الشعبي والجغرافي والأدبي ظلّ هو

---

(1) للاطلاع: السكاف، ممدوح، من ذكرياتي مع الشاعر وصفي قرنفلي، جريدة تشرين، العدد/ ٨٥٤٠/ ٣ ٢٠٠م، وكتابه، عبد الباسط الصوفي الشاعر الرومانسي.

(2) أوردنا هذا الكلام نظراً للجدل القائم حول انتسابه رسمياً للحزب عام /١٩٤٥م/، وعدم انتسابه.

(3) الخطيب، د. حسام، نهوض القصة القصيرة في الخمسينيات، مجلة المعرفة السورية، القسم الثاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي العدد /١٧١/،أيار١٩٧، ص٧٠.

(4) العطار، د. نجاح، وصفي قرنفلي الرفيف والبركان، ص٤٥.

المسيطر على شعره عموماً، فحمص ذات "**بيئة ضيقة أقرب ما تكون إلى الانغلاق**"(1)، والتنقل ضمن المحافظات السورية سمح لبعض المفردات الدالة على الصحراء مثلاً بالتسلل إلى قصائده وبعض مفردات الجبال، لكنها لم توح بمعنى جديد في القصيدة، بل تقيدت بمعناها المعجمي.

كل تلك العوامل انصهرت في بوتقة واحدة وشكلت تجربة وصفي قرنفلي الشعرية التي اتخذت شكلها النهائي عام /١٩٥٦م/.

٢- عبد الباسط الصوفي:

إن حياة عبد الباسط الصوفي حياةٌ عادية في ظاهرها، لا تتميز بأي شيء أسطوري كولادة خارقة أو ما شابه ذلك، فقد ولد الشاعر الحمصي عبد الباسط الصوفي سنة /١٩٣١م/ في مدينة حمص بمحلّة ظهر المغارة، ودرس المرحلة الابتدائية بالمدرسة الابتدائية الخيرية الأميرية، وأنهاها سنة /١٩٤٣م/ ثم التحق بالمدرسة التجهيزية في حمص وأنهى المرحلة المتوسطة من دراسته سنة /١٩٤٦م/، وحصل على الشهادة الثانوية سنة /١٩٥٠م/، فحياته المدرسية أو (المرحلة الأولى من حياته) على ما فيها من رتابة وانتظام لا تخرج على المألوف ولا تضع الشاعر في دائرة الغريب المستغرب.

وتبدأ المرحلة الثانية من حياته وهي (التعليمية)، حيث عين معلّماً في مديرية قرية (عز الدين) ثم انتقل إلى المدرسة المتوسطة في قرية (فيروزة) ثم تابع تعلّمه في المعهد العالي للمعلمين ونال إجازةً في الآداب سنة /١٩٥٦م/.

"**وفي أواخر دارسته الجامعية، عمل مذيعاً في الإذاعة السورية ومشرفاً على القسم الأدبي منها**"(٢)، ثم تابع العمل بمهنته كمدرس في ثانويات دير الزور حتى سنة /١٩٦٠م/ إلى أن

---

(1) نفسه، ص٣١.

(٢) السكاف، ممدوح، عبد الباسط الصوفي الشاعر الرومانسي، اتحاد الكتاب العرب، ص٣٨.

أوفدته وزارة التربية إلى (غينيا) كمدرسٍ للغة العربية، ومات منتحراً في (كوناكري) سنة /١٩٦٠م/.[1]

وإذا قسمنا حياة الصوفي إلى مرحلتين الأولى (التحصيل العلمي) والثانية (ممارسة مهنة التدريس) فإننا لا نستطيع اكتشاف كنه المرحلة الثالثة التي لم تكد تبدأ حتى انتهت، فلم تُكتب لها الحياة لنعرفَ كنوزها ونفتش عن أسرارها، وهي مرحلة (الإبداع الشعري) الحقيقي أو الكامل، فكل من يقرأ عبد الباسط الصوفي شعراً ونثراً يتيقّن أنه مات ولم يقل كل شيء، وما كتبه لا يعدو أن يكون إرهاصات لتجربة أدبية كانت، بلا شك من أجمل التجارب الشعرية وأنضرها في الأدب فيما لو كُتب لها التمام.

والصوفي شاعر مثقّف، مرهف الحس لدرجة عالية، ظهر نبوغه الشعري مبكراً كما يتّضح من التسلسل السابق لحياته، ومن شهادة بعض أصدقائه بذلك، كان واسع الاطلاع على الثقافتين العربية والغربية موزعا اهتمامه بين كتب الفلسفة والأدب. فمن بين الفلاسفة الغربيين تأثر بـ (نيتشه) وخصوصاً بكتابه (هكذا تكلم زرادشت) الذي يعنى بشؤون الحب والصداقة، وكذلك (واشبنجلر) والفيلسوف الجمالي (بندتوكروتشه) في كتابه (المجمل في فلسفة الفن) ويحمل الكتاب جذور مدرسة (الفن للفن).

ومن بين الكتاب العرب تأثّر بـ (عبد الرحمن بدوي) في كتابيه (هموم الشباب) و(مرآة نفسي)، وقرأ كتبا أدبية مترجمة، وخصوصا أدبيات (سارتر) متأثراً بأفكاره الوجودية، وقرأ كذلك من الأدب الروسي لـ (أرنست همنغواي، ودستويفسكي) وغيرهم، ومن الأدب العربي لـ (توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، محمود تيمور) وغيرهم..

كما انصب اهتمامه على رواد الرومانتيكيةالأوروبية (شلّي، لامارتين، غوته ...) ورواد الرمزية (رامبو، بودلير، مالارميه، فيرلين..) كما قرأ للشعراء العرب (أحمد شوقي) ثم لأعلام المدرسة اللبنانية (سعيد عقل، صلاح لبكي، إلياس أبي شبكة،...).

---

[1] الصوفي، عبد الباسط، آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي مطبعة المفيد الجديدة، دمشق /١٩٦٤م/. من المقدمة بقلم د. إبراهيم الكيلاني. وتجدر الإشارة إلى أن كل من تناول شعر ونثر عبد الباسط الصوفي من الباحثين ولو بصفحاتٍ قليلة جداً ذكر تفاصيل حياته بهذه الطريقة لأهميتها، ومنهم محمد غازي التدمري، ووفيق خنسة.

ومن الشعراء السوريين قرأ لـ (بدوي الجبل، عمر أبي ريشة، نديم محمد، وصفي قرنفلي، عبد السلام عيون السود) إضافةً إلى تثقيفه السياسي الذي جاء من انتمائه إلى حزب البعث العربي، وقد كان المكتب الثقافي للحزب ينشر بعض النشرات والكراسات والكتب الصغيرة إضافةً إلى ما كان ينشر في الصحف والجرائد.[1]

فالنبوغ المبكر والإلمام الثقافي الواسع صقل شخصية الشاعر بظواهر واضحة في إبداعه، غير أن سمات نفسيةً أخرى سيطرت على شخصيته أحياناً وسمتها بطابعٍ سلبي، فكان طبعه

"... انطوائياً وانعزالياً، يألفُ الوحدة والصمت والعزلة، ضمن حدود ذاته المتعبة وكان شديد الحساسية، حاد الطباع يتأثر بأصغر الأشياء، وينفعل بأبسط الأسباب"[2].

ويذكر صديقُه ممدوح السكاف أن عبد الباسط مر بأزمة نفسية مرضية وهو في مرحلة دراسته الجامعية، وقد تبدت هذه الأزمة "**...على شكل سهرٍ لليل بأكمله دون قدرة على النوم، وحساسية مفرطة تجاه كلّ شيء سرعان ما تندفع وتعبر عن نفسها بالبكاء، وألم لا يحتمل بالرأس....**"[3].

ولا نظن أنها الأزمة النفسية الوحيدة التي مر بها الشاعر بل إن التجارب الشخصية المتوالية وردود الفعل السلبية بدءاً من رسوبه في امتحان المرحلة الثانوية ثم إخفاقه في تجربة حبه لـ(س) وغير ذلك مما تنطوي عليه مغامرات شاب يافع إضافةً إلى أن "**حياته الأسروية والاجتماعية مضافاً إليها فقره المادي قد عملا على زيادة هلوسته وترسيخ فكرة اللامبالاة والعدمية في ذهنه**"[4] وقد أحدثت هذه السمات السلبية والتجارب الشخصية شرخًا في توازنه النفسي، وقد أجمع باحثو شعره على ازدواجية حياة الشاعر، فذهب د. إبراهيم الكيلاني إلى أن حياته الأولى "**فيها مسايرة لمن حوله وانضباط وتمسك بالمظاهر والمصطلحات الاجتماعية**

---

(1) للاستزادة، يراجع كتاب (عبد الباسط الصوفي الشاعر الرومانسي) للشاعر ممدوح السكاف ص٤٩ وما بعدها.

(2) التدمري، محمد غازي، الحركة الشعرية المعاصرة في حمص /١٩٠٠ ـ ١٩٥٦م/ نُشر بموافقة اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، ط١، /١٩٨١/م، ص٢٩٤.

(3) السكاف، ممدوح، عبد الباسط الصوفي الشاعر الرومانسي، ص ٥٨.

(4) الصوفي، عبد الباسط ، آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، المقدمة، بقلم د.إبراهيم الكيلاني.

السائدة... والثانية: حياة وجدانية خفية تمكّن فيها الكائن الواعي أن يراقب ويصف الكائن العاطفي في تقلباته وثوراته وصدى وقائع المحيط في نفسه..."[١].

وليس لنا أن نتناول حياة الصوفي من وجهة نظر التحليل النفسي لكنه جانب مهم لا بد من الإلمام به، لا سيما وأن الحديث عن المزاج النفسي الخاص لعبد الباسط الصوفي مسهب وطويل، وقد تناولنا جزءاً منه لكونه أثّر في رومانسية عبد الباسط التي نحت منحى السوداوية.

وقد عبر وفيق خنسة عن أهمية الجانب النفسي والتجارب الشخصية في تفهم علاقة الصوفي بالحياة وتأثير ذلك في شعره بقوله:

"وإذا سلّمنا أن الفن عموماً ظاهرةٌ اجتماعية أولاً، ثم استعداداتٌ نفسيةٌ وثقافية ثانياً، جاز لنا أن نفهم الصوفي على ضوء المجتمع وأحداثه التي عاشها بكل ما أوتي من قوة، ثم أن نفهم الصوفي على ضوء تجاربه النفسية التي عاشها على أعنف وأعمق ما يمكن أن يعيشها إنسان.. إن هذه المعايير مفاتيح لا بد منها للدخول في تجربة الصوفي الحياتية والشعرية والوصول إلى تعليلٍ أولي للنهاية التي انتهى إليها"[٢].

نهاية عبد الباسط الصوفي:

وليست وحدها التي تهمنا في دراستنا، و نكد الكد في سبيل الوصول إلى أسبابها، فثمة قضايا أخرى ربما تكون أكثر أهميةً للأدب العربي لا سيما وأن مرحلةً مهمة من تاريخ تطور الشعر احتضنت تجربة عبد الباسط الصوفي، وهي الأربعينيات والخمسينيات التي تعج بالأحداث السياسية والمواقف النضالية للأدباء والشعراء في سورية وحمص، والصوفي لم يكن بعيداً عن مسرحها، فانقسم بذلك شعره إلى رومانسي مغرق حالم، ووطني قومي ملتزم اتخذ بعدا إنسانيا، فحياة الصوفي حافلةٌ ذاخرة، فيها الغريب العجيب، وفيها المألوف العادي، وعلى الرغم من قصر عمر تجربته الشعرية، يبقى بين السطور كلام نستطيع أن نستشفّه لنصل إلى أعماق الصوفي، ونسبر أغوارها الغامضة التي لها كبير الأثر في نتاجه الشعري.

---

[١] نفسه، المقدمة.

[٢] خنسة، وفيق، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، ط١. /١٩٨٠م/ ص١٠٢.

ب- الدّراسة اللّغوية:

إن وضع لغة الشعر تحت المجهر للكشف عن خصائصها وميزاتها وللبحث في دلالاتها الوضعية يفقد هذه اللغة كثيراً من وظيفتها الجمالية التي تحقّقها في النص الشعري من حيث هي قالب (شكلٌ خارجي) يسقط الشاعر فيه موقفَه الفكري والعاطفي، لا سيما وأن التطور الذي لحق بالبنية الفنّية للقصيدة العربية الحديثة طال أيضاً اللغة الشعرية، كمكون أساسي في هذه البنية، إلاّ أن جلّ محاولات المجددين انصبت في استعمال الألفاظ التي تميزت بحيويتها وبقدرتها على تلبية احتياجات الشاعر المعاصر الذي تميز هو الآخر بقدرته على قراءة تناقضات العصر والتعبير عن قلقه النفسي إزاء المتغيرات العامة، فاختار من اللغة ما هو مطوع وحيوي، وترك ما هو جامد وآثر أن يفتح أمام التجديد أبواباً واسعةً ليدخل منها إلى القصيدة العربية فتجدد اللغة من تجدد الحياة نفسها على حد تعبير جبران:

"أقول إن لغتكم ستصير إلى اللاّشيء، أقول إن السراج الذي جفّ زيته لن يضيء طويلاً، أقول إن الحياة لا تتراجع إلى الوراء"[1].

لكن ثمار التجديد لا تظهر فجأةً فثمة عنايةٌ خاصةٌ ببيئتها وظروف وجودها تتطلب نظرةً أخرى إلى التراث تتماشى والتطور المفروض، وتسهم في انفتاح الذهنية العربية على مناحي التجديد في الحياة كافّة.

فمن البدهي عندئذ أن يسم الصراع بين القديم والجديد الشعر المعاصر لأحداث الأربعينيات والخمسينيات وما بعدها، فما حقّقه الشعراء فيها وما وصلوا إليه في مسيرة تجديدهم كان نتيجة صراعات أدبية طويلة خلال سنوات مضت، والتراث طرفٌ رئيسي في هذا الصراع لأن **"معطيات الماضي لا تفقد فوراً كلّ ملامحها عند الانتقال، والصيرورة الجدلية التي تنتظمها لا تنقطع بشكلٍ مفاجئ. إنّها مستمرة ومتلاحقة أبداً دون توقّف"[2]** كما أن **"الأثر الأدبي رؤيةٌ للعصر من زاوية ما. إنّه بالتالي موقف وجزء من سلوك تسلكه شخصية ذات تكوينٍ فكري**

---

(1) نقلاً عن: الحاوي، إيليا ، الرومانتيكيةفي الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ط١، /١٩٨٠م/ ص٢٤١.

(2) داود، أحمد يوسف، لغة الشعر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، /١٩٨٠م/، ص٦٧.

معين، لم ينشأ تلقائياً ولا مصادفةً بل يرتبط ارتباطاً كلّياً بمجمل الصراعات الدائرة في أعماق حركة المجتمع"[1].

لذلك فإن لغة القصيدة المعاصرة خضعت لهذا الصراع في نتاج معظم شعراء تلك المرحلة لكنهم على الرغم من استجابتهم لمحاولات التجديد ظلّوا مشدودين إلى التقليد بطرف، خصوصاً وأن الاضطراب والقلق الوجودي فرض على الإنسان العربي شعوراً حاداً بالاغتراب الروحي في مجتمعه ووسط أهله، وراح الشاعر المعاصر يرصد هذا الشعور في محاولة لتخطّيه، والشاعر الحمصي وصفي قرنفلي لم يخرج عن هذا المضمار الذي ضم ثلّةً من الشعراء المعاصرين أمثاله، فكانت له مواقفه ومحاولاته التي سنحاول تبينها من خلال سمات المعجم اللغوي الشعري والروافد التي أثْرتْ لغته الشعرية والتي يمكن إجمالها بالآتي:

١- وردت في شعره بعض الألفاظ التي عفا عليها الزمن، وخرجت من دائرة الاستعمال اللغوي منذ زمنٍ بعيد، وقد ذكر الشاعر أو الناشر معاني هذه الكلمات في حواشي الديوان، فجمود هذه الألفاظ عند المعنى المعجمي لها، وعدم قدرتها على الإيحاء بمعنى جديد يجعل القصيدة أقرب إلى الكلاسيكية المحافظة منها إلى الرومانتيكية التي صنف وصفي قرنفلي بين أتباعها، وهذه الكلمات هي:

-الهمل: للدلالة على القاموس الارستقراطي، فهو يريد الدلالة بسخرية، والهمل لغةً: السدى المتروك ليلاً أو نهاراً، والإبل بلا راعٍ[2].

- المذاكي: الخيل التي أتى عليها بعد قروحها سنةٌ أو سنتان[3].

- العِثْير: العجاج الساطع[4].

-الآلُ: السراب[5].

- المران: الرماح الصلبة اللّدنة[1].

---

[1] نفسه، ص٧٦.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (همل)، ج ١٤، ص٢٣٥.

[3] نفسه، مادة (ذكا)، ج١٨، ص٣١٥.

[4] نفسه، مادة (عثر)، ج ٦، ص٢١٥.

[5] نفسه، مادة (أول)، ج١٤، ص٣٣.

فالشاعر وصفي قرنفلي ظلّ يتخبط بين الكلاسيكية والرومانتيكية فأخذ بنصيبٍ من كل منهما، وهذا ما عبر عنه د. كمال خير بك بقوله:

"إن هذه الكلمات الميتة...والتي كفّت عن الورود في اللغة الأدبية الحية.. ظلّت تتردد في أعمال الشعراء النيو ـ كلاسيكيين المعاصرين، متبوعةً بهوامش تفسيرية يضعها الشاعر نفسه أو الناشر"[٢].

وكلام د. خير بك لا يقتصر على الشاعر وصفي قرنفلي دون غيره من شعراء تلك المرحلة فمعظمهم تتنازعتهم قوتان تقليدية وتجديدية، وهذه السمة من سمات المرحلة كما بينا.

٢- المنافرة الإسنادية:

يستخدمها الشاعر ليولّد في اللغة وينشئ علاقات جديدةً توحي بمعنى جديد آخر، والمنافرة غير المصاحبة التي تعني اصطلاحاً: **"مجيء كلمة في صحبة كلمة أخرى في مألوف اللغة، كما نقول في العربية: قطيع من الغنم، ولا نقول قطيع من الطير"[٣].**

فالإسناد المنطقي الذي تعارف عليه اللّغويون ودرج الشعراء المحافظون على استعماله نجد الشعراء المعاصرين أقلّ حماسة له، إذ غيروا في العلاقة الإسنادية لتأخذ سمة المنافرة بدل المصاحبة.

ونجدها في شعر قرنفلي في أكثر من موضع كقوله:

"قَد سئِمنَا، هذي التماسيح، تَجتر دماء الشعبِ الفقير، اجتراراً"[٤]

إذ أسند الفعل (تجتر) إلى التماسيح لتكون فاعله، واجْتَر الشّيء: انْجذَب، والجر: الجذْب، واجتر البعير: أخرج جرتَه[١].

---

[١] نفسه، مادة (مرن)، ج١٧، ص٢٩١.

[٢] خير بك. د. كما، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر بيروت، ط١ /١٩٨٢م/، ط٢ /١٩٨٦م/، ص١٣٥.

[٣] عبد العزيز، محمد حسن، المصاحبة في التعبير اللغوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص١١.

[٤] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص١٠٩.

وفي هذا البيت التماسيح تجتر دماء الشعب، وهي كنايةٌ عن المستبدين والمستغلين لخيرات الشعب الآكلين حقوقه، والسياق العام للقصيدة ثوري، فكيف تجتر التماسيح دماء الشعب، وللاجترار معنى الانجذاب؟ فهل يتناسب هذا المعنى مع السياق العام للقصيدة؟ أفلا يكون من الأفضل أن تنهب هذه التماسيح الدماء نهباً؟ كما إن المصدر (اجتراراً = افتعالاً) يوحي بتوالي مرات الانجذاب الواحدة تلو الأخرى، لكنها لا تعطي البعد الثوري الانفعالي الذي أراده الشاعر.

٣- سيادة الأفعال على الأسماء، فلا تكاد جملةٌ تخلو من الفعل، ويركّز الشاعر على الفعل الماضي وفعل الأمر على حساب الفعل المضارع، وهذه سمةٌ نحا فيها الشاعر منحى تقليدياً، فالحداثة التي تُعتبر الرومانتيكية الخطوةَ الأولى فيها، أفسحت المجال للجملة الإسمية على حساب الجملة الفعلية كما يذكر د. كمال خير بك، فالشعر الكلاسيكي "**يزخر بالتعابير الخطابية والندائية والتفسيرية [والتي]**[٢] **تكثُر بدورها من استخدام الفعل وتمتد على طول البيت مما يجبر الشاعر على إطالتها بمساعدة الجمل الثانوية والعبارات الملحقة، وهكذا يتولّد لديه العدد المرتفع نسبياً من الأفعال**"[٣].

وهذا الأمر ينطبق بكليته على شعر قرنفلي من حيث إكثاره من الصيغ الخطابية والندائية، ولعلّ ذلك عائد إلى طبيعة المرحلة التي كُتب فيها هذا الشعر، فالأحوال السياسية في اضطرابٍ دائم، والانقلابات على قدمٍ وساق، والاحتجاجات تعم أنحاء القطر كنتاجٍ طبيعي لهذه الاضطرابات، والشاعر ناطقٌ بلسان شعبه بصير بحال أمته يستثير استجابة الجماهير لشعره، فاعتمد على الفعل الذي يدب حركيةً تحرض القارئ على التفاعل معها لاستيعاب مضمون الجملة من خلال إدراك الفعل، كما كثرت المباشرة التقريرية في الشعر لتوعية الجماهير بالبيانات السياسية وغيرها، ففي قوله مثلاً:

"ســل الغَــرب، يحشُــد بأْــه الجيــوش كمــــا تُحشَـــد الشـــاء للمجـــزر

---

[١] ابن منظور، لسان العرب، مادة (جرر)، ج٥، ص٢٠٢.

[٢] زيادة على الأصل.

[٣] خير بك، د. كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص١٥٧.

لـوى العلْـم ليّـا، فمـن مخْبـر   تُسـاقُ (العقُـولُ)، إلـى مخبـر

ورواه حقـداً، وحـد النّيـوب   ـ ولـم يكـن العلـم بـالبربري ـ

وأطلقـه مـن عقـال الضـمير   وأومـأ ـ يقصـدنا ـ :دمـر

يـدمرنَا؟ ـ أيقـظ الأمهـات،   وحـدثْ، عـن الخَطَـر الأخطـر"[1]

فهذا الأسلوب ـ على بساطته ـ يسهم في تفّهم الجماهير لطبيعة المتغيرات السياسية، ويكشف لهم عن الأساليب المتّبعة (يقصد العلم) من أجل تحقيق الغايات الاستعمارية وكيف استحال العلم إلى ضرر من خلال سوء استخدامه، كما كثرت الكلمات المفخّمة الرنّانة ذات الطابع الخطابي بالاعتماد على ضمير المخاطَب الذي يحقّق الوظيفة الندائية كما يرى رومان جاكبسون[2].

فاتّسم شعر وصفي (الملتزم) بسمات مرحلة الاضطرابات والتغيرات بعد أن سلا عن رومانتيكيته من أجل قضية شعبه.

٤- المبالغة التعبيرية:

نجدها أيضاً في أكثر من موضع في شعر قرنفلي، وقد رمى الشاعر من استعمالها إلى تجسيد حالة الانفعال، فقد وردت في القصائد ذات الموضوعات الثورية مثل:

التهمتم: ابتلعتم= افتعلتم.

التصبر: مبالغة في الصبر = التفعل.

الجحود: المبالغة في الكفر = الفعول.

تلظّى: مبالغة في الاشتعال = تفعل... وغير ذلك.

كما أن الصيغ الصرفية لهذه الكلمات تفجر الطاقة الإيحائية للكلمة وتعطيها زخماً انفعالياً يتناسب والسياق الذي وردت فيه.

٥- مخالفة الأعراف اللغوية:

---

(1) قرنفلي، وصفي، الديوان، ص١٦٤.

(2) نقلاً عن: الطالب، د. هايل، قراءة النص الشعري لغةً وتشكيلاً، دار الينابيع، ط٢، ٢٠٠٨م بتصرف.

وتبدو في مخالفة قواعد النحو إما عمداً أو سهواً باعتبار أن لغة الشعر لغة انفعال لا لغة تفكير، وجمالية اللغة الشعرية تعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعضها الآخر"**وهو نظام لا يتحكّم فيه النّحو، بل الانفعال والتجربة**"[1] فانفعال الشاعر يفضي به في الشعر إلى لغة قد يسقط بعض أدوات الربط فيها زاعماً أنه أدرجها، والضرورات الشعرية_ ونعني بها هنا الخروج على بعض قواعد النحو بحذف بعض الأركان أو تقديمها أو تأخيرها عن موضعها أو غير ذلك مما يتصرف به الشاعر في فنون القول - تكثر في الشعر الحديث عنها في الشعر القديم وإن كان الأخير حافلاً بها أيضاً. ومن الدارسين من يرى أن الغاية التي تهدف إليها الدراسات اللغوية على اختلاف مستوياتها هي المعنى"**فإذا اتضح المعنى وأمن اللّبس واقتضت ظروف التركيب أن يترخّص في إحدى القرائن التي لا يؤدي الترخّص فيها إلى غموض المعنى، فإن النظام اللّغوي لا يأبى ذلك لا يمنعه**"[2].

وإذا كان د. محمد حماسة عبد اللطيف قد اشترط أمن اللّبس في الإسقاطات النحوية أو اللغوية فإن د. خير بك رأى فيها نوعاً من اللامبالاة وهذه "**اللامبالاة تتّخذ لدى بعض الشعراء صيغة فعلٍ إرادي أو عمدي، يبدو كما لو كان يشكّل جانباً من هذا الديالكتيك الإبداعي القائم على الهدم وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربية**"[3].

وسواء كانت هذه الظاهرة في شعر وصفي قرنفلي سببها غلبة الانفعال على الشاعر أم كانت نوعاً من اللامبالاة على طريقة الشعر الحديث وهو ما نستبعده في تجربة القرنفلي فإنها وجدت مع أمن اللبس في المعنى، كما أن بساطة اللغة التي آثر الشاعر استعمالها في الموضوعات الثورية صبغت معانيه بصبغة الوضوح بحيث يتمكن القارئ العادي من استيعابها والانفعال بها، وإن خالفت العرف النحوي.

وهنا لابد من الإشارة إلى ما لهذا التصرف في اللغة من غايات معنوية وجمالية يصبو إليها الشاعر ينفعل بها القارئ العادي دون أن يدرك سرها، غير أن الناقد يتجاوز الانفعال إلى كشف

---

[1] السامرائي، إبراهيم، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٢، د.ت، ص١٤٠.

[2] عبد اللطيف، محمد حماسة، دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، ط١، /١٩٩٦م/ ص٧.

[3] خير بك، د. كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص١٤٩.

أسبابه من خلال سبر أغوار النصوص ومساءلتها، وتقدير ما حذف فيها، ومابدل موضعه لغاية يكد في اكتشافها، وهو ما سنحاول توضيحه في الأمثلة الآتية التي تناولنا فيها بعض مظاهر الحذف لدى الشاعر:

"حسب غشّاً، إني عرفتك يا ماضي"(١)

"حسْب" في هذا المثال مبتدأ مرفوع، ومن المتعارف عليه نحوياً إضافتها إلى ضمير متصل أو إلى اسم ظاهر بعدها، وقد أسقط الشاعر هذا الضمير وهو (ياء المتكلّم) بدلالة متابعته الجملة به. ورب حذف أبلغ من ذكر، فقد يكون الشاعر إنما عدل عن ذكر الضمير تجنباً للمواجهة المباشرة مع هذا الماضي الذي يؤرقه، ويحزنه مالاقاه فيه ومن أناسه من غش وخداع، وهو أيضاً بعدم تخصيص الضمير ينطلق من دائرة التحديد إلى التعميم، ويترك المجال مفتوحاً أمام ضمائر عدة تضم أشخاصاً وأمكنة وأزمنة يجمعها في الجملة التالية في لفظ (الماضي) ويخاطبها بضمير الخطاب. وقد يكون في حذف الضمير غاية نفسية أخرى وهي تجنب إيذاء من يوجه إليه الخطاب لمكانته في نفسه، فلم ينسب إليه صفة الغشّ مباشرة وإنما نسبها إلى ماضٍ جمعه به. وبالتالي لم يكن الحذف هنا اعتباطياً وإنما موظفاً لغرض معنوي ندركه عند قراءة القصيدة قراءة متكاملة.

وفي موضع آخر يقول:

ريـــــان، أم عطْشَـــــان، أم متعـــــب أغْفَى علـى جـرح الهـوى، أم خلّـي"(٢)

وظيفة همزة الاستفهام كما هو معلوم إن جاءت معها (أم) المعادلة تعيين أحد شيئين أو أكثر والشاعر هنا أسقط علامة الاستفهام، كما أسقط همزة الاستفهام، غير أن وجود (أم المعادلة) يدلّ عليهما، فيكون تقدير الكلام: (أريان؟ أم عطشان أم متعب؟...) وهنا قد يكون الحذف للإيجاز لا لغاية معنوية، ذلك أن حذف الهمزة بمنزلة ذكرها هنا لوجود قرينة تدلّ عليها وهي (أم) فحذفها اختصاراً وسؤال الشاعر هنا وإن كان ظاهرة طلب التعيين إلا أنه جمع فيه أصناف الناس، فمن

(١) قرنفلي، وصفي، الديوان ص١١٦.

(٢) قرنفلي، وصفي، الديوان، ص٨١.

ذاق منهم كأس الهوى إما مرتوٍ منه أو صاد عنه، وهو متعب من تباريحه، أما الخلي فهو من لم يذقه بعد، فالشاعر جمع ببراعة أحوال العشاق في بيت واحد، وتركيب جرح الهوى يشير إلى أنه ممن تعرضوا لعذاباته، فهو شاعر مجهد.

كما يقول في موضعٍ آخر من ديوانه:

"وتنهدتُ، مجهد بلغَ الشطّ وأجهشْتُ للضفاف الرطابِ"[1]

فـ "مجهد": خبر لمبتدأ محذوف تقديره (أنا)، فقد حذف الشاعر ضمير المتكلم وترك لتاء الفاعل مهمة الدلالة عليه، وإنما كان من الممكن أن يجعلها حالاً له (مجهداً)، غير أنّه آثر أن يجعلها خبراً في صدر جملة تالية، وحذف المبتدأ ليتركّز الاهتمام هنا حول صفة الإجهاد التي عاجلنا بذكرها، وكأنّنا نشعر هنا بلهاثه وضربات قلبه المتسارعة كغريق بلغ الشاطئ بصعوبة لافظاً أنفاسه، فجاء حذف المبتدأ منسجماً مع الجو النفسي للقصيدة، وللتركيب الذي وردت فيه معبراً عن مقدار التعب الذي آل إليه.

إن هذه الإسقاطات النحوية وغيرها في شعر قرنفلي لا تدلّ على ضعف لغوي عند الشاعر، إذ إنه ترك قرينةً للدلالة عليها ولم يؤد إغفالها إلى لبسٍ المعنى أو غموضه كما رأينا في الأمثلة السابقة، ومن ثم فظاهرة الحذف تكثر في الشعر الحديث ولها ما يبررها عند (نازك الملائكة) التي ترى أن شاعراً واحداً **"قد يصنع للّغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين"[2]**، وبما أن لغة الشعر انفعالية كما يرى د. إبراهيم السامرائي، وهي أيضاً **"خاصةٌ يبلغ إليها بالتأني والبحث والاختيار"[3]** فإن وظيفة الأديب في رأي الملائكة **"يقوم بها وهو نصفُ واعٍ لأن الوعي التّام قلّما ينتج شيئاً ذا قيمة"[4].**

---

[1] نفسه، ص٤٣.

[2] الملائكة، نازك، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان (شظايا ورماد)، المجلس ألأعلى للثقافة، ج١، /٢٠٠٢/، ص٤١٦.

[3] السامرائي، د. إبراهيم، لغة الشعر بين جيلين، ص١٠.

[4] الملائكة، نازك، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان (شظايا ورماد)، ص٤١٨.

ومن ثم فسواء رضي النقد بهذه التجاوزات النحوية أم لم يرض، وسواء تعمدها الشاعر أم سها عنها سهواً، فإنها ظاهرةٌ موجودةٌ في الشعر قديمه وحديثه، ذلك أن الشاعر يمتلك حقاً في الجوازات النحوية واللغوية لا يمتلكه غيره من الأدباء.

٦- التّناص:

إنّه قدر حتمي في كلّ نص، ودراسة التناص تعيننا في معرفة الخلفية الثقافية للشاعر وروافد تجربته الشعرية، وهو جزء من اللغة.

والتناص اصطلاحاً يقوم على التداخل بين النصوص، وقد عرفته الناقدة جوليا كريستيفيا بعد أن طورته عن مفهوم الحوارية عند باختين.

فالنص عند كريستيفيا هو عبارة عن "**لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى**"[(١)] والمداول الشعري هو "**مجالٌ لتقاطع عدة شفرات على الأقل اثنتين**"[(٢)]، فالتناص هو توليد الجديد من خلال شبكة من النصوص الأدبية الشعرية والنثرية الكامنة في لا شعور المبدع وتنطبق هذه الآلية على النصوص الإبداعية كلها، فمفهوم التناص يشمل مجالات الإبداع كلّها "**أي كل مجالٍ يلتقي فيه نصان أو أكثر أو يتعارضان، فهناك تناص متعلّق بالأدب، وآخر متعلّق بالرسم، وثالث متعلّق بالموسيقا، وهكذا**"[(٣)].

وتتحدد آلية التناص، نقصد التناص الأدبي من خلال مفهومي الاستدعاء والتحويل "**فالنص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب فقط، بل يتم تكونه من خلال نصوص أدبية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، ثم إن النص المندمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية، لأن التناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق، إنها عملية صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد**"[(٤)].

---

(١) نقلاً عن الغذّامي، عبد الله، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة ط١، /١٩٨٥م/ ص٣٢٢.

(٢) كريستيفيا، جوليا، علم النص، دار توبقال، الدار البيضاء، تر: فريد الزاهي، ط١/١٩٩١م/ ص٧٨.

(٣) الفقس، روعة، التناص في الشعر العربي، دار المعارف، حمص ط١، /٢٠٠٨م/ ص٩٩.

(٤) علي، ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار الفارس ، عمان، ط١، ص١٢٩.

لذا فإن دراسة التناص في شعر وصفي قرنفلي حالةٌ لا بد منها لتوصلنا إلى كوامن المعرفة المختزنة في ذاكرة الشاعر ونفسه، فالكاتب وفق مفهوم التناص "**لا يكتب من خلال الصنعة الأدبية، إنما يكتب نصاً تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهنه، منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة**"[(١)]. وقد تعددت أشكال التناص وتنوعت بحسب تناول النقاد للمصطلح وتعاملهم معه كونَه مصطلحاً معاصراً، فمن أشكاله "**الاقتباس الكامل، والاقتباس المحور، والتناص الإشاري، والتناص الامتصاصي**"[(٢)].

كما أن له قوانين تحكم العلاقة التناصية منها (الامتصاص والحوار والاجترار) لكن الاختلافات كلّها تلتقي في مصب واحد، غير أن التناص قد يكون ظاهراً أو خفياً، وسنقف في هذه الدراسة على توضيح التناص الشعري مع النص القرآني كونه الغالب، والتناص الأدبي مع شعرِ عدة شعراء إضافةً إلى ذكر شخصيات سياسية في الديوان، وسنتبين ذلك:

التناص الشعري مع القرآن الكريم:

ونجده في مواضع كثيرة من شعر وصفي قرنفلي إذ يقول:

"**تَـــبّ مـــن قَـــالَ بالحـــدود، عـــالم الحـــر، لا يحـــد**"[(٣)]

وفيه تناص مع الآية الكريمة: **﴿تبَتْ يدا أَبِي لَهبٍ وتَب﴾**[(٤)]

فقد اقتبس الشاعر مفردة من الآية الكريمة، وأعاد تشكيل الدلالة ليعبر عن شدة غضبه وسخطه على من رسم الحدود في الوطن العربي(ويريد هنا المحتلّ الأجنبي) دون أن يشير إلى شخص بعينه، بل جعلها دلالةً عامةً، في حين كان فعل التأنيب في النص القرآني الغائب موجهاً إلى شخص بعينه هو (أبو لهب)، فالشاعر شكّل انزياحاً في الدلالة بما يتناسب مع قصديته، والعلاقة التناصية هنا قائمة على قانون الامتصاص.

---

(١) نفسه، ص١٣٠.

(٢) الفقس، روعة، التناص في الشعر العربي، ص٩٨_٩٩.

(٣) قرنفلي، وصفي، الديوان،ص٨٧.

(٤) القرآن الكريم، سورة المسد، الآية (١).

ويقول:

"جعلونَا قبائِلاً وشعُوباً، وغذونَا حقْداً، فكُنا الدمارا"[1]

وفيه تناص مع الآية الكريمة: **﴿ ياأيها الناس إنا خَلقْنَاكُم من ذَكَرٍ وأُنْثَى وجعلنَاكُم شُعوباً وقَبائِلَ لِتَعارفُوا إن أكْرمكُم عنْد ا ِ أتْقَاكُم إن ا َ عليم خَبِير﴾**[2]

فقد اقتبس الشاعر جزءاً من النص القرآني الغائب ودلالة التوزيع البشري الذي جعله ا سبحانه وتعالى في الأرض، وأعاد تشكيل الدلالة بما يتناسب مع قصديته مشيراً إلى التجزئة التي فرضها الاستعمار في الوطن العربي وقيدت الحريات، فكانت العامل الأقوى من بين العوامل التي أضعفت الإنسان العربي وطوقت حريته، فالعلاقة التناصية هنا قائمة على أساس الحوار.

كما يقول:

"إذا انْتَفَضتْ دماء الشّعبِ يوماً ذرتْ، كالعهنِ، أنقاض الجِبال" [3]

وفيه تناص مع الآية الكريمة: **﴿وتكُون الجِبالُ كالعهنِ المنْفُوش﴾.**[4]

حيث اقتبس الشاعر جزءاً من الآية الكريمة ودلالة قوة الحدث يوم القارعة (أي يوم الحساب) وأعاد تشكيل الدلالة بما يتناسب مع قصديته، فقوة فعل الشعب إذا انتفض لا تُضاهى، حتى أن بقايا الجبال تحولُ كالعهن وهو (الصوف)، فالعلاقة التناصية قائمة على قانون الحوار.

وفي قوله:

"ومشَـى المؤْمنُـون صـفّاً وجـاءوا فَعقَـدنَا لِلمـؤْمنين الغَـارا"[5]

تناص مع الآية الكريمة: **﴿إن ا َ يحب الذين يقَاتلُون في سبِيله صفّاً كأنهم بنْيان مرصوص﴾.**[1]

---

[1] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص١١٣.

[2] القرآن الكريم، سورة الحجرات، الآية (١٣).

[3] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص١٨٣.

[4] القرآن الكريم، سورة القارعة، الآية (٥).

[5] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص١٨٩.

وهنا اقتبس الشاعر مفردةً من النص القرآني الغائب، و دلالة التراص والالتحام بين المقاتلين في سبيل ا ، وأعاد تشكيل هذه الدلالة بما يتناسب مع قصديته مشيراً إلى الإيمان الذي يؤلّف بين قلوب المؤمنين فيجعلهم صفّاً واحداً، وأضاف دلالةً جديدة إلى العبارة الشعرية وهي تتويج هؤلاء المؤمنين بالغار، فالعلاقة التناصية قائمة على قانون الامتصاص (شكّل انزياحاً دلالياً)

ويقول:

"غدَنا السيلُ، ما لِحلْفك، إما انفَض، من عاصم، ولا من محيد"[2]

وفيه تناص مع الآية الكريمة: **﴿قالَ سآوي إلى جبلٍ يعصمني من الماء قالَ لا عاصم اليوم من أمر ا ـ إلا من رحم وحالَ بينَهما الموج فكان من المغْرقين﴾[3]**

إذ اقتبس مفردة من النص القرآني الغائب وقصة الطوفان في عهد النبي نوح عليه السلام، وتخاف ابنه عن الصعود معه في السفينة وزعمه بأن الصعود إلى الجبل سيعصمه من الماء والغرق، فالشاعر أعاد تشكيل هذه الدلالة بما يتناسب مع قصديته مشيراً إلى أن المستقبل للمؤمن به، وقوة الأحلاف لن تجدي نفعاً أمام الحقّ، فالعلاقة التناصية هنا قائمةٌ على قانون الحوار.

كما نجد التناص الديني في قوله:

"أنَا دنْيا، بلْ دنْيواتٌ عراض، يتَكشفْن عن طباق، طباق"[4]

مع الآية الكريمة: **﴿الذي خَلقَ سبع سموات طباقاً ما ترى في خَلْق الرحمن من تَفَاوت فارجع البصر هلْ ترى من فُطُور﴾[5]**

إذ اقتبس مفردةً من الآية الكريمة ودلالة خلق السموات السبع على شكل طبقات، وأعاد تشكيل هذه الدلالة بما يتناسب مع قصديته، وقد أراد الاعتداد بنفسه وبكبريائه التي تسكن بواطن الأنا

---

(1) القرآن الكريم، سورة الصفّ، الاية (٤).

(2) قرنفلي، وصفي، الديوان، ص١٩٨.

(3) القرآن الكريم، سورة هود، الآية (٤٣).

(4) قرنفلي، وصفي، الديوان، ص٢٢٥.

(5) القرآن الكريم، سورة الملك، الآية (٣).

لديه، فكلما تكشّفت منها باطنةٌ ازدادت البواطن الأخرى بعداً وإسراراً، وهذا من قبيل اعتداد الرومانتيكي بنفسه، والعلاقة التناصية في هذا المثال قائمة على قانون الحوار.

كما اقتبس دلالة الآية الكريمة: **﴿ ثُم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير﴾**[1]

وذاك في قوله:

"أريناهم الأفُقَ البعيد، فلم يروا؟ فما ذنبنا، إن رد أعينهم، حسرى؟"[2]

فاستخدم دلالة الآية الكريمة في عجز الإدراك البصري البشري عن رؤية خلل في خلق الله عز وجلّ، إذ يرجع البصر خائباً حسيراً، أمام إعجاز الخالق الكامل تعالى، وأعاد تشكيلها بما يتناسب وقصديته رداً على المستخفّين بشعره، ويقصد النقّاد في زمنه، وقد انطلق في تجربته بعيداً عن رؤاهم، فغدا فهمهم لها قاصراً، ولم يستطيعوا إدراك رؤياه الشعرية.

التناص الشعري:

جاء هذا التناص ظاهراً بتضمين نصوص كاملة لشعراء آخرين أحياناً، أو أجزاء من هذه النصوص أحياناً أخرى كما ستوضح الأمثلة الآتية:

يقول الشاعر:

دعوا، فطرنا، نُزجّي من غنائمهم حتّى إذا انتصروا، كُنّا لهم سلبا[3]

وفيه تناص مع نص الشاعر أحمد شوقي:

---

(1) نفسه، سورة الملك، الآية (٤).

(2) قرنفلي، وصفي، الديوان، ص٧٧

(3) نفسه، ص١٥٩.

"قَــد رجونَــا مــن الغَنَــائِمِ[1] حظّــاً   ووردنَــا الــوغَى، فَكُنّــا الغَنَــائِم"[2]

وقد ذكر لنا الشاعر تناصه مع (أمير الشعراء) صراحةً عندما أحال إلى ذلك في الحاشية، وهذا يبعده عن شبهة السرقة بأية حال، ودلالة قصيدة شوقي المذكور فيها البيت في رثاء الشريف (حسين) ملك الحجاز الذي طالب بتحرير الجزيرة العربية من حكم الأتراك وقائد الثورة العربية الكبرى عام /١٩١٦م/ وقد أعاد قرنفلي إنتاج هذه الدلالة بما يتناسب مع قصديته والدعوة إلى قراءة التاريخ العربي وأخذ العبرة من الماضي، فالغرب يبيعنا المثل والوعود الكاذبة، كما كذب الحلفاء على الشريف حسين سابقاً، والتاريخ يشهد عليهم، فالشاعر يحرض على عدم تصديقهم لأنهم كاذبون، فالعلاقة التناصية قائمة على قانون الامتصاص، وهذا التناص مع التراث الأدبي من جهة ومع التاريخ من جهة أخرى.

وفي قوله:

"لا تَسلْني عن العراق، فَقَدْ ألوى بجِيد العراق، عض الحديد"[3]

تناص مع نص الشاعر بدوي الجبل:

لا تَســلْني عــنِ الشــآمِ فَقَــد حــز   بِجِيــد الشــامِ عــض الحديــد"[4]

اقتبس قرنفلي نص بدوي الجبل، وأحدث تغييراً في البنية اللغوية بمفردتين، فقد استبدل مفردة (الشآم) في النص الغائب بمفردة (العراق) في النص الجديد مشكلاً انزياحاً عن الدلالة الأصلية للنص.

واستبدل مفردة (حز) في النص الغائب بمفردة (ألوى) في النص الجديد مشكلاً انزياحاً عن الدلالة الأصلية للنص، فالحز هو قطع الشيء في علاج[5]، وألوى بالشيء: ذهب به[6].

---

(١) وردت هكذا في حاشية ديوان (وراء السّراب)، والصواب: المغانم.

(٢) شوقي، أحمد، الشوقيات، مج٢، مكتبة التربية، /١٩٨٧م/، ص١٤٧.

(٣) قرنفلي، وصفي، الديوان، ص١٩٧.

(٤) الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، ط١، /١٩٧٨م/ ص٢١٤.

(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة (حزز)، ج:٧،ص٢١٣.

(٦) نفسه، مادة (لوي)، ج: ٢٠، ص١٣١.

فنجد اختلافاً بين الدلالتين، وقد أعاد وصفي قرنفلي تشكيل الدلالة، فقد كانت مقترنة بالأسف على الشام في نص الجبل، وقد كرت عليها النوائب والحدثان، فامتص قرنفلي هذه الدلالة وجعل أسفه على العراق وقد توالت عليه المصائب والمؤامرات، وأحدث انزياحاً في البنية اللغوية والدلالية عن النص الأصلي، فالعلاقة التناصية قائمة على قانون الامتصاص.

وفي قول الشاعر:

"العقْـم، والليـلُ والصـحراء تلـك أَنَـا حتّـى، كـأني، إلـي المـوتُ ينْتَسـب[1]

تناص مع قول المتنبي:

"الخَيـلُ والليـلُ والبيـداء تَعرِفُنـي والسيفُ والـرمح، والقرطـاس والقلـم[2]

اقتبس الشاعر جزءاً من نص المتنبي الغائب، والدلالة الأصلية للنص التي تنطوي على فخر عظيم بالنفس وتضخّم للأنا، وشكّل انزياحاً عن هذه الدلالة وأعطاها معنى جديداً ضدياً من خلال استخدام مفردات (العقم) الدالة على العدم، و(الليل) بدلالة الظلام والسواد، (والصحراء) بدلالة الجدب والقحط، و(الموت) بدلالة العدمية واللاحياة كما يفهم من بيت قرنفلي السابق، في حين كان نص المتنبي يعج بالمعاني، ذات الأبعاد والدلالات الإيجابية فـ(الخيل) لها دلالة الفروسية، و(الليل) له دلالة الإلهام الشعري والتأمل، و(البيداء) الاتساع والمقاومة، فالعلاقة التناصية قائمة على قانون الحوار.

وقول الشاعر:

"نَحـن أدرى، وقـد سـألنَا بِنَجـد، أقصـير طَريقُنَـا، أَم يطـولُ
وكثيـر مـن السـؤال، اشْـتياقٌ، وكثيـر مـن رده، تَعليـلُ"[1]

---

[1] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص٢٠٦.

[2] المتنبي، أبو الطيب، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شر: ناصيف اليازجي، مج٢، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨/ م، ص١٢١.

تناص مع قول المتنبي:

"نَحـ ـن أَدرى، وقَـ ـد سـ ـأَلنَا بِنَجـ ـد، أَقصـ ـ ـير طَريقُنَـ ـ ـا، أَم يطُـ ـ ـولُ

وكَثيـ ـر مـ ـن السـ ـؤَال، اشـ ـتياقٌ، وكَثيـ ـ ـر مـ ـ ـن رده، تَعليـ ـ ـلُ"[(٢)]

ضمن الشاعر نص المتنبي في شعره تضميناً حرفياً مع ذكره في الحاشية مستخدماً الدلالة الأصلية ذاتها في سياق نصه (الفخر بالشعب) وخصوصاً المتقدمين منه، والشاعر يعد نفسه منهم، فأورد أبيات المتنبي بالدلالة ذاتها لتقوية المعنى في هذا المقام كون المتنبي شاعر الفخر الأول في الشعر العباسي، فالعلاقة التناصية قائمة على قانون الاجترار.

وفي قوله:

"أما زلْتَ ذَاكَ الخَفيفَ البسيطَ السريع ِإلى المرحِ المنْسرِحِ؟"[(٣)]

تناص مع علم العروض (أسماء بحور الشعر).

الخفيف: يا خفيفاً خفّت بك الحركات[(٤)].

البسيط: إن البسبط لديه يبسط الأمل[(٥)].

السريع: بحر سريع ماله ساحل[(٦)].

المنسرح: منسرح فيه يضرب المثَلُ[(٧)].

اقتبس الشاعر أسماء بحور الشعر من علم العروض وأعاد تشكيل دلالة الضوابط العروضية بما يتناسب مع قصديته و العلاقة قائمة على قانون الامتصاص.

التناص التاريخي والسياسي:

---

(١) قرنفلي، الديوان، ص١٢٧.

(٢) المتنبي، أبو الطيب، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شر: ناصيف اليازجي، ص٢٧٦.

(٣) قرنفلي، الديوان، ص٢١٥.

(٤) إبراهيم، جودت، وعبد الكريم حبيب، الصافي في العروض والقوافي، منشورات جامعة البعث،/٢٠٠٢/ م، ص١٣٦.

(٥) نفسه، ص٦٦.

(٦) نفسه ص ١٢٠.

(٧) نفسه ص١٢٨.

نجده عند وصفي بذكر أحداث تاريخية أو أشخاص لهم صفة سياسية، ووظّف هذه الدلالات بما يتناسب مع قصديته في النص كما سنرى:

ففي قول الشاعر:

"وسلْ بِها مصر، سـلْ (سـعداً) وعِتْرتَـه، كَم ذَاقَت الويـلَ، بِـالأحلاف، والحربـا[1]

نجد أنه اقتبس علامةً تاريخية (سعد زغلول) قائد إحدى الثورات ضد الاحتلال الإنكليزي، وقد أراد إحياء الحقد العربي على المحتل الأجنبي المتمثل بسياسة الأحلاف، فأعاد تشكيل الدلالة وفق العلاقة التناصية القائمة على الاجترار.

وفي قوله:

"إِذَن بـ ـرِئَ المجـ ـد، مـ ـن (يعـ ـربٍ) و(خَالِـد) ـ ـ يـا مجـد ـ منّـا بـرِي[2]

اقتبس الشاعر علامتين تاريخيتين (يعرب بن قحطان) وهو جد العرب من قحطان، و(خالد بن الوليد) القائد الإسلامي الذي قام بفتوحات عديدة، وهما فخر للمجد العربي، وقد أراد الشاعر من هاتين العلامتين أن يثير الهمم ويذكّر بالأصل العربي الكريم ويدعو إلى الالتفات إلى الوراء لأخذ العبرة من الماضي، فالشاعر أعاد تشكيل الدلالة بما يتناسب مع قصديته والعلاقة التناصية قائمة على قانون الحوار.

وقوله:

قُـلْ لِلسـعيد، وقَـد أرغَـتْ نَواجِـذُه، غَيظاً من السلمِ، أو شَـوقاً إلـى الحـربِ[3]

فيه اقتباس لعلامة سياسية (نوري السعيد) وقد دخل في معاهدة جائرة بحق العراق مع أوروبا، مما أثار الرأي العام عليه وحرك الثوار لإقالته، وقد أراد الشاعر من هذه الدلالة أن يبين

---

[1] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص١٥٩.

[2] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص١٦٨.

[3] نفسه، ص١٧٩.

للامبالين وغير الواعين بحقيقة الأمور أن باستطاعتهم فعل الكثير، مثلما فعل الشجعان في العراق عندما ثاروا على قرارات قائدهم. فالعلاقة التناصية هنا قائمة على الاجترار.

وهناك شخصيات عديدة ذكرها الشاعر في ديوانه اقتصرنا على ذكر نماذج منها.

التّناص مع المثل الشعبي:

في قول الشاعر:

مثَلُ الحمار، دعـي لِلعـرس، هـات وخُـذْ   مـاء سـتُكْفَى عليقَـاً، فَاكْفنَـا حطَبـا[1]

تناص مع الظاهرة الشعبية، فالحمار: حيوان معروفٌ يستعمله أهل القرى لركوبهم وأشغالهم وهو عندهم مثال الغباء والبلادة، فعله، استحمر، والمصدر: الحمرنة.

"**وهم يستعيرون اسمه كثيراً في أمثالهم، ويضربونه لسريع الانقياد والتصديق والتأثّر**"[2]، وقد اقتبس الشاعر هذه الدلالة وأعاد تشكيلها بما يتناسب مع قصديته، ليدلّ على غباء من يصدق كلام الغرب ووعودهم، فالعلاقة التناصية قائمة على قانون الامتصاص.

٧- التكرار:

من الظواهر الأسلوبية اللافتة في الشعر، وظاهرة التكرار موجودة في إبداعات الأدب العربي قديمه وحديثه، إلاّ أن الاهتمام اللغوي بدراسة هذه الظاهرة يعود قبل كل شيء إلى ورودها في القرآن الكريم وأفضل ما قيل حول هذا الأمر (التكرار) "**أن ا جلّ ثناؤه جعل هذا القرآن وعجز القوم عن الإتيان بمثله آيةً لصحة نبوة (محمد ﷺ) ثم بين وأوضح الأمر في عجزهم بأن كرر ذكر القصة في مواضع إعلاماً أنهم عاجزون عن الإتيان بمثله بأي نظمٍ جاء وبأي عبارة عبر، فهذا أولى ما قيل في هذا الباب**"[3].

---

[1] قرنفلي، الديوان، ص١٥٩.

[2] أبو سعد، قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية، مكتبة لبنان، بيروت، /١٩٨٧م/، ص٣٤٩.

[3] ابن فارس، أحمد، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تصح: محب الدين الخطيب، وعبد الفتاح القتلان، مطبعة المؤيد، القاهرة، /١٩١٠م/، ص ١٧٧، ١٧٨.

واصطلاحاً: التكرار "**ترداد الشيء وإعادته مرةً بعد أخرى**"[1].

والتكرار الذي عني به اللغويون القدماء هو التكرار البياني وهو أبسط أنواع التكرار، يرمي إلى التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة.

وللتكرار ظلالٌ جمالية تتكشّف عندما يلح الشاعر على جهة مهمة في العبارة أكثر من عنايته بسواها كما ترى نازك الملائكة "**فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها... فالتكرار يضع بين أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلّطة على الشاعر**"[2]، كما ذكرت أن للتكرار أنواعاً بحسب موضعه في الكلام، فهناك تكرار التقسيم "**وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كلّ مقطوعة من القصيدة ومنه ما يرد أول كلّ مقطوعة فيؤدي وظيفةً افتتاحية**"[3].

والتكرار اللاشعوري، وهو نوع مبتكر في الشعر المعاصر، لم يرِدْ في الشعر القديم، ولعلّ الحاجة إلى ابتكاره هي أن الشاعر أخذ يعي نفسه أكثر وامتلك الجرأة في التعبير عن رؤيته فتعمق إحساسه بحقائق الوجود مصحوباً بدفقات شعورية سيطرت على إبداعه في أحيان كثيرة، فأنتجت هذا النوع من التكرار، وأشارت الملائكة إلى أن السياق المفتعل أحياناً يؤدي إلى تشتّت التكرار وفقدانه وظيفته التعبيرية الحقيقية[4]، وتناولُ هذه الظاهرة في شعر وصفي يبين غرضه من التكرار في مواضع كثيرة من شعره نختار نماذج منها:

ورد في قصيدة(إباء) على النحو الآتي:

"لا تَلُمهم، فَأنتَ بِاللّومِ أَولى، إن تَلُمهم، من يسمع الأحجارا...؟

لا تَلُمهم، فَإنهم صدقُونَا، ونظَموا عريهم، وشقوا الستارا

لا تَلُمهم، كُل يسير على دربٍ، مضوا يمنَةً، ورحنَا يسارا

---

[1] الطالب، هايل، قراءة النص الشعري لغةً وتشكيلاً، ص٩١.

[2] الملائكة، نازك، فضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ط٤، /١٩٧٤، ص٢٦٦.

[3] الملائكة، نازك، فضايا الشعر المعاصر، ص٢٧٤.

[4] نفسه، وعينها.

لا تَلُمهم، لولا الصغَار، ولولا حطّةُ الوغْد، ما عرفْتَ الكبارا

لا تلُمهم، ذَرهم فكُلّ اضطهاد جاوز الحد، يستَحيلُ انفجارا

لا تلُمهم، فالشرقُ ينْتَظر النار طَهوراً، ذَرهم يشبُوا النارا"[1]

فقد كرر عبارة النهي ستّ مرات، وهذا التكرار يؤدي وظيفةً افتتاحيةً إضافةً إلى التأكيد والإلحاح، وهذا النوع من التكرار **"يشكّل موقعاً لتناسل مجموعة من الدلالات التي تأتي كأنها تفريعاتٌ دلالية تابعة للمكرر الذي يحتلّ موقعاً يمكن من خلاله توجيه الجمل نحو الدلالة المرادة للنص"[2].**

وللّوم دلالة سلبية في الكلام وهي هنا مقترنةٌ مع النهي مما يولّد دلالةً أخرى إيجابية، تعزز إيمانه بالثورة، فالثورة التي آمن بها وصفي آتية لا ريب فيها وهي **"البديل عن الإصلاح الكاذب"**[3] وفي هذا الاقتران بين السلب والإيجاب تنبيه شديد على ضرورة اللوم والتقريع.

كما ورد التكرار في قصيدة (دنيا الطير):

"ألفُ طُوبى للطير! لم تَدرِ ما (الملْك)، وقَد شَوه الحياةَ وعقد

ألفَ طُوبى للطير ما عرفتْ ديناً، ولا قالَ طَائِر: أَنْتَ ملْحد

ألفُ طُوبى للطير، ما وطن الطير، سوى بيتها الصغير، الممهد"[4]

وقد أفاد تأكيد دلالة الثناء على الطير، فكانت هذه العبارة بؤرة دلالية تتفرع عنها موجبات الثناء على الطير.

وورد تكرار الضمير في قصيدة (غدنا):

"نَحن يا صبح، لِلحضارة نُذْكيها، وللأرض، تَستحيلُ جنَانَا

---

[1] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص٩٩.

[2] الطالب، هايل، قراءة النص الشعري لغةً وتشكيلاً، ص١٠٢.

[3] الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٦.

[4] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص١٠٥.

نحن، خلْفَ انتفاضة الحقْد، أسمى من رأتْ أرضنا، ضميراً وشانًا

نحن، لِلْعلْم، وللحياة، وللآداب والفن، أشرقتْ إيمانًا

نحن، للسلْم والأخوة، ما مازتْ (عروقاً) وصنفتْ (ألوانًا)"[1]

نلاحظ تكرار الضمير في بداية العبارة أربع مرات، ويفيد هذا التكرار في ثبوت المبتدأ، وتوالي الأخبار بعد تكراره لتتعدد مما يجعل المبتدأ انطلاقةً للكلام والخبر متمماً له، فالمبتدأ مرتكز الجملة وينتظر إسناد الخبر إليه.

وتكرار حرف الجر في بداية الكلام في قصيدة (لنا النصر):

عـن المـوت، يجتـاح أطفالنــا،	**ويعصــفُ بـ ـالمنْزل الأخْضــر**
عـن الأمسـيات، عـن الـذكريات،	**عـن الشـعر، والعاشـق الأسـمر**
عــن الحـــب، شــقتْ مناحاتــه	**جيــوب العــذارى، عــن السـمر**
عن النـار، والأخْـتُ فـي شـدقها،	**عن الـدار تُطـوى، عـن المحشـر**
عن الـدرب، والهـاربون الحفـاةُ،	**جـراح تـئن، عــن المنكــر"[2]**

وقد تكرر خمس مرات في بداية الكلام، وهذا يجعله مركزاً يجر إليه ما بعده من أسماء وقد عطفت عليها أسماء أخرى، فتنوع هذه المجرورات ومعطوفاتها وهي مشدودة إلى حرف الجر في بداية كلّ بيت أغنى دلالة الفعل (حدثْ) الذي يتعدى بحرف الجر (عن).

ونجد تكرار كلمة (كأس) في قصيدة (عتاب على ضفة الكأس) وقد بلغ إحدى عشرة مرة. فقد جعل الشاعر الكأس في القصيدة تحتلّ جزءاً أساسياً وذلك بتكرارها، إضافةً إلى العنوان مما يعطيها دلالةً رئيسة تتفرع عنها دلالات أخرى **"ليكتشف من خلال الكأس دنيا جديدة مفعمة بالأحاسيس"[3]**، فهو يصب عتابه على الكأس وما يرتبط بها من الليل، وقول الشعر، والحلم، والحياة، والكون فكلهم هباء لولاها، وهي الوجود بالنسبة إليه، وبها تكتمل الدلالات الأخرى.

---

[1] نفسه، ص١٢١.

[2] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص١٦٤.

[3] الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٤.

وفي قصيدة (الربيع) نجد تكرار كلمة في بداية الكلام:

"نَيسان! وانْعقَـدتْ علـى أهـدابِها، ولسـانها، أحلامهـا العـذْراء

نَيسـان! وانْتَقَضـتْ كـأن دماءهـا نـار، كـأن حنينَهـا، اسـتَجداء

نَيسان!... وانْشَق الزمـان وجاءهـا نَيسـانُها - لَبيـك يـا سـمراء"[1]

إن هذا التكرار يعكس قوة الإحساس الرومانتيكي بجمال الربيع والتغني به، والشاعر أراد من كلمة (نيسان) فصل الربيع ولم يرد شهر نيسان تحديداً وهذا يبدو من الجمل المتلاحقة في وصف الربيع، فدلالة الكلمة هنا جزء من الدلالة الكلية للشعور بالجمال.

ونشير إلى أن التكرار الاستهلالي أو الافتتاحي ورد كثيراً في شعر وصفي قرنفلي وبأشكال مختلفة، وكل رمى إلى تحقيق وظيفة غير الأخرى إلا أنها تلتقي نهاية المطاف عند تأكيد الفكرة بحيث يكون موضع التكرار مفتاح الدلالة على الفكرة المهمة المسيطرة على الشاعر، ولم نورد كلّ النماذج هنا تجنبا للحشو.

٨ - الحقول الدلالية:

يفيد الارتباط الدلالي بين الكلمات في لغة ما في توضيح المعنى المؤدى من هذه الكلمات، وإذا تكررت الكلمات التي تنتمي إلى حقل دلالي معين فإنه دليل على المعاني والأفكار التي استأثرت بحفيظة الشاعر لحظة إبداعه كما أن الكلمات المصنفة في قصيدة ما ترشدنا إلى الحقول الدلالية وثيقة الصلة بأحوال الشاعر ومشاعره وانفعالاته من فرح أو حزن وخوف ومعرفة وغير ذلك.

فنظرية الحقول الدلالية **تأسست "على فكرة المفاهيم العامة التي تؤلف بين الوحدات اللغوية في لغة ما، بشكلٍ منتظم يساير المعرفة والخبرة البشرية والمحددة للصلة الدلالية أو الارتباط الدلالي بين الكلمات في لغة معينة"[2].**

---

[1] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص٦٠.

[2] الطالب، هايل، قراءة النص الشعري لغةً وتشكيلاً، ص١٦٠. للتوسع: الفصل الخامس وما بعده من الكتاب.

وهذا المصطلح (الحقول الدلالية) قليل التطبيق نسبياً في دراسات الأدب العربي، ربما لأنه يخضع لمنهج الإحصاء، الذي قد يكون مضللاً في الدراسات الأدبية كما يرى(كليمن) فـ"**الإحصاءات توهمنا أن المادة المبوبة تحت إحدى البطاقات مادة من نوعٍ واحد متساوية في دلالتها**"[1].

لكن تصنيف الكلمات ضمن الحقول الدلالية يعرفنا بالحقول المسيطرة على لغة الشاعر أكثر من غيرها، ونُلم بضروب المعنى وأبعاده المختلفة من خلال ربط الكلمات بعضها ببعضها الآخر في الحقل الواحد ورصها جنباً إلى جنب لأن المعاني "**لا توجد منعزلةً الواحدة تلو الأخرى في الذهن ولإدراكها لا بد من ربط كلّ معنى منها بمعانٍ أخرى...[ومعنى الكلمة]**[2] **لا يتحدد إلاّ ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة واحدة**"[3].

كما أن التطور اللغوي للأدب في كل عصر يفرض آلية متطورة لدراسته بغية الكشف عن اللغة، ودراسة الحقول الدلالية في شعر وصفي قرنفلي تبين أنها تمحورت حول ثلاثة محاور رئيسة وهي الإنسان، والطبيعة، والمكان والزمان واللون.

أولاً: محور الإنسان، واشتمل على الحقول الآتية:

١- الحقل الدلالي الدال على (الحياة).

٢- الحقل الدلالي الدال على (الموت).

٣- الحقل الدلالي الدال على (المرض).

٤- الحقل الدلالي الدال على (الحب).

٥- الحقل الدلالي الدال على (الخمرة).

٦- الحقل الدلالي الدال على (السياسة).

---

(1) نقلاً عن اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢/م، ص٩٣.

(2) زيادة على الأصل.

(3) حسام الدين، كريم زكي، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٥/، ص٢٩٣، ٢٩٤.

٧- الحقل الدلالي الدال على (المعتقد).

٨- الحقل الدلالي الدال على (الثقافة).

٩- الحقل الدلالي الدال على (المال).

١٠- الحقل الدلالي الدال على (الإنسان وأجزاء جسمه).

ثانياً: محور الطبيعة الجامدة والمتحركة، واشتمل على الحقول الآتية:

١١- الحقل الدلالي الدال على (الحيوان، الطير).

١٢- الحقل الدلالي الدال على (النبات، الشجر).

١٣- الحقل الدلالي الدال على (الطبيعة الجامدة ما عدا النبات والشجر).

ثالثاً: محور الزمان والمكان واللّون:

١٤- الحقل الدلالي الدال على (المكان).

١٥- الحقل الدلالي الدال على (الزمان).

١٦- الحقل الدلالي الدال على (اللون).

فالحقول الدلالية المتمحورة حول الإنسان هي الغالبة، والإنسان مع ما يدور حوله من اضطرابٍ وتحول ومعرفة هو المعنى البعيد الذي رمى إليه الشاعر في شعره مدفوعاً بإيمانه أن الإنسان الركيزة الأساسية في التغيير.

فالأحوال السياسية المتغيرة وقتئذ، وتفاعل الشاعر معها بقراءتها وأفكارها شكلت مصدراً مهماً للغته، كما أن انخراطه في الشعب وارتباط أدبه به أكسب شعره صفة الالتزام، فالالتزام في الأدب "**يجعل روعة الأدب وقيمته رهناً بمدى ما يتحقّق فيه من نقد للحياة**"[(١)] غير أن الجانب السياسي ليس كل شيء في حياة الإنسان العربي لكنه، برأينا، كان العامل الأقوى في لعبة

[(١)] إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي، القاهرة، /١٩٦٧م/ ٣٧٣.

المتغيرات آنذاك، والدافع الأكبر لخلق هذا الشعر، وأهمية الإنسان بالنسبة للشاعر تتأتّى من إدراكه لهذه الحقيقة.

كما أن الكلمات المصنّفة في حقلٍ دلالي معين تفاعلت فيما بينها من خلال العلاقات الدلالية الفاعلة فيها فغلبت على بعضها علاقة الاشتقاق وعلى بعضها الآخر علاقة الترادف وعلى أخرى علاقة الاشتمال، ومثاله:

١- علاقة الاشتقاق في الحقل الدلالي الدالّ على المعتقد:

صلّى، صلاةً، يصلّي.

إيماننا، الإيمان، مؤمن، آمن، يؤمن، آمنتُ، المؤمنون.

٢- علاقة الاشتقاق في الحقل الدلالي الدالّ على الحياة:

الحياة، حياً، حي، أحياء، تحيينها، حيا، نحيا.

٣- علاقة الترادف في الحقل الدلالي الدال على اللون:

خضب، مخضاب، الدم، الكرز، أحمر.

٤- علاقة الترادف في الحقل الدلالي الدال على الخمرة:

مترنّح، سكران، خُمارا، سكرى، شارب، سكارى، ثمل، الندامى.

٥- علاقة الترادف في الحقل الدلالي الدال على الموت:

ينوح، يبكي، أجشهتُ، انتحب، أنّت.

٦- علاقة الترادف في الحقل الدلالي الدال على السياسة:

الطغيان، السفّاح، طاغوت، اضطهاد، الطغاة، الجلّاد، الغازين، المستعمر.

٧- علاقة الترادف في الحقل الدلالي الدال على الزمان عموماً:

- الليالي، ليل، المساء، دجى، الغسق.

- الزمان، السنين، أيام، الدهر، العمر، أعصر، الحقَب.

٨- علاقة الترادف في الحقل الدلالي الدال على الحيوان:

الخيل، المهر، الجحفل، الفحل.

٩- علاقة الترادف في الحقل الدلالي الدال على المكان:

الصحارى، الفيافي، القفار، بيداء.

١٠- علاقة الترادف في الحقل الدلالي الدال على المكان:

- الشآم، المزة، تدمر، حمص، حلب، الغوطتين.

١١- علاقة الاشتمال في الحقل الدلالي الدال على الحيوان والطّير:

- الطيور: النسور (البغاث)، حمامة (هديل)، الطير، (جناح)، بلبل، الريش، الطواويس، باشق، صقر، ببغاء، البوم.

- الحيوان: الأسود (قسور)، الثعالب، نمر، الوحش، أنياب، الحيتان، الأفاعي (فحيح)، الهر، الجرذان، (ذنب)، الخيل (صهيل)، التماسيح، نعجة، خنازير، الكلاب (النّباح).

١٢- علاقة الاشتمال في الحقل الدلالي الدال على الإنسان:

- الرأس: ناجذيه، مقلتيه، هدبيه، فم، جفون، خديه، عينيك، الشفاه، اللّهاة، جبينك، أنياب، الشنب، ضرس، أذنيه، اللسان.

- الجسم: الكبد، أشلاء، كفّ، يد، الصدور، نهد، جيد، أظافر، ساق، خصر، أعصاب، الضلوع، الجلود، العروق، قدم، الحلوق، مفاصل، ركبة، زنود، الدماء.

١٣- علاقة الاشتمال في الحقل الدلالي الدال على الموت:

- مأتم: الحزن، الدموع، اكتئاب، ثكلى، يتامى، ميت، يرثي.

- الموت: القبور، مات، ينوح، ذبيح، مجزرة، ثرى، أنقاض، ضريح، توارت.

لقد تناولنا نماذج من العلاقات الدلالية الفاعلة بين الكلمات ضمن الحقل الواحد، وكل حقلٍ دلالي، أياً كان المحور الذي ينضوي تحته، فإنّه يحتوي هذه العلاقات.

والعلاقات الدلالية قد تتعدد في الحقل الواحد كما أن تبينها يظهر الملكة اللغوية للشاعر ومقدرته على الاستفادة من مرونة اللغة وفق قواعدها الصحيحة، فيتخير منها ويجني من ثمارها ما برعمتْ به سريرته وتفتحت عليه حفيظته من قدرات فنية، كما أن شأناً آخر يثير اهتمامنا في دراسة الحقول الدلالية وتصنيفها، وهو تشكّل المقولات الدلالية الأساسية في نصوص وصفي قرنفلي، والمقولة الدلالية "**تعني التأكيد أو الإثبات**"[١]، وتعتمد آلية استخلاصها على تركّز كلمات أكثر من غيرها في النص فتكون بذلك بؤر دلالية تشكّل المقولات الأساسية "**ومجموع المقولات الدلالية تشكّل دلالة النص**[٢]**، فالبؤرة هي جزء من دلالة المقولة الأساسية**[٣]".

وتشكّل المقولات الأساسية في نصوص الشاعر لا يعتمد على البؤر الدلالية وحدها، إنما هناك "**مقولات فرعية تتداخل مع البؤر الدلالية وتسهم في تشكيل المقولات الأساسية**"[٤].

والمقولات الفرعية (الثانوية) مرتبطةٌ بسياق النص الذي يكشف مرام الشاعر منها. وبناء على ذلك نتبين أن المقولات الدلالية الأساسية لنصوص وصفي قرنفلي هي[5]:

أولاً: مقولة الجمال:

البؤر الدلالية الداخلة في تشكلها:

---

[١] السرغيني، محمد، مقاربة النص بالمنهج المقولاتي، ضمن كتاب: النقد في منعطف القرن ، إشراف: عز الدين إسماعيل، مطابع المنار العربي، ط١، ص١١٩.

[٢] الطالب، هايل، قراءة النص الشعري، ص ٢٩.

[٣] نفسه، ص ١٩١

[٤] نفسه، ص ١٩١(بتصرف)

[٥] لم نورد جداول البؤر الدلالية تجنبا للحشو، كما لم نورد جداول إحصاء الحقول الدلالية للعلة ذاتها.

١- مفردات الطبيعة الجميلة: (الورد، الطيب، النسيم، الريحان، الشّفق، الأرجوان، الجلّنار، الظلال، زهر، البدر).

٢- مفردات الطبيعة الريفية: (الكرم، البساتين، القشّ، الحب، الغار، ثمر، العنّاب، العاصي، العلّيق، الغدران، السواقي).

٣- مفردات الربيع: (الرياض، الروابي، أزهار، الأقاحي، المروج، العشب، زنبق، النسمات، نجم).

والمقولة الدلالية المتشكلة مرتبطة بدلالة إيجابية لدى الشاعر، فهو يسمو إلى الجمال كقيمة مطلقة.

ثانياً.. مقولة الحياة:

البؤر الدلالية الداخلة في تشكلها:

١- مفردات الحياة: (حياة، برعم، تنبت، العيش، نفَس، يولد، روح، الميلاد، طفل، الخير، نماء).

٢- مفردات المرأة وما يدلّ عليها: (العذراء، قدماها، أخت، الصبايا، حبالى، جارة، الأمهات، السمراء).

فمفردات الحياة وما يدلّ عليها بؤرةٌ دلالية في تشكيل مقولة الحياة وتدخل مفردات المرأة وما يدلّ عليها كمقولة فرعية (ثانوية) في تشكّل مقولة الحياة فهي مرتبطة بدلالة إيجابية لدى الشاعر ترمي إلى استمرار الحياة وتوالدها.

ثالثاً.. مقولة الموت:

١- مفردات الحريق: (اللّظى، الحطب، تخبو، جمرة، اتّأد، الجحيم، تشظّى).

٢- مفردات المرض: (الذبيح، العقم، إعياء، النزيف، الشاحب، تهتّك، داء).

٣- مفردات الموت: (تهالكت، اختنق، مات، تبكي، انتحبا، أنقاض، القبور).

إن مقولة الموت المتشكلة من هذه البؤر الدلالية مرتبطة بدلالة الموت السلبية (العدم).

رابعاً.. مقولة المكان:

البؤر الدلالية الداخلة في تشكّلها:

١- مفردات المكان عموماً: (الأرض، الزوايا، الدرب، الطريق، الأوكار، الأرجاء، ركن، وطن، الحقول، المعامل، الفيافي، ساحة، الشارع، الحدود).

٢- مفردات البلاد العربية: (الشآم، لبنان، الأردن، العراق، فلسطين، مكّة).

٣- مفردات البلاد الأجنبية: (كوريا، إيران، الصين، تركيا، فرنسا، واشنطن).

هذه البؤر الدلالية تشكّل مقولة المكان الدلالية وهي مرتبطة بدلالة إيجابية تؤكّد صلة الإنسان بوطنه، وتعزز شعور الانتماء لديه.

خامساً.. مقولة الثقافة:

البؤر الدلالية الداخلة في تشكّلها:

١- مفردات الثقافة الأدبية: (شعر، القوافي، النقد، الأدب، القصائد، البيان، شاعر، أبجدي، منمق ، البلاغة، بحر، المعاجم، النثر، المعاني، قصة، الهجاء).

٢- مفردات الثقافة الفلسفية: (رأي، كلام، علاقة، الفكر، المنطق، رؤيا، رمز، مدلول، العقول).

٣- مفردات الثقافة الدينية: سفر، كتاب، يميناً، سبح، ضلال' جنّة، ديانة).

٤- مفردات الثقافة السياسية: (الحوار، العبيد، السيد، طبقات، حاف، المعاهدة، النظام، الحدود، الحر، العدالة، حزب، الكادحين).

٥- مفردات الثقافة العامة: (قرطاس، صور، كتب، الكلمات، العلم، عبقر، فن، مثّل، الأسطورة، المحابر، الدفاتر، اليراع، قاموس، حكايا، الأضابير، شعار، البطولة، النضال، النفوذ، شعوب).

فالمقولة المتشكلة (مقولة الثقافة) مرتبطة بدلالة إيجابية تدلّ عليها (حب المعرفة) لدى الشاعر وغنَى شعره بفنون الثقافة المتنوعة.

نتائج الدراسة اللّغوية في شعر وصفي قرنفلي:

١- وردت في شعره بعض الألفاظ التي خرجت من دائرة الاستعمال اللغوي في الشعر المعاصر مما شد هذه القصائد نحو الكلاسيكية الجديدة، والوقوف عند المعنى المعجمي لهذه الألفاظ.

٢- استخدم أسلوب توليد المعنى الجديد في الشعر من خلال أسلوب المنافرة الإسنادية بإسناد الفعل إلى غير فاعله في الأصل لكنه لم يعن بالسياق العام للقصيدة.

٣- نجد اعتماد جمله الشعرية على الفعل عموماً فلم تكد جملةٌ تخلو من الفعل، والفعل الماضي والأمر أولاً على حساب الفعل المضارع مما يرسخ الجانب الإخباري ويجمد حركة النص وينحو بهذا الشعر منحى كلاسيكياً أيضاً.

٤- تكثر التعابير الخطابية والتفسيرية والندائية في شعر وصفي انسجاماً مع طبيعة المرحلة السياسية التي كثرت فيها الخطابات والبيانات السياسية فتطلب الواقع وقتئذ مثل هذا النوع من الخطاب الشعري.

٥- عمد الشاعر إلى المبالغة التعبيرية في بعض المواضع تجسيداً لانفعاله الداخلي فاستخدم الصيغ الصرفية التي تفجر الطاقة الإيحائية للكلمة مثل (التفعل، الفعول، تفعل..).

٦- مخالفة الأعراف اللغوية مع أمن اللبس ضرورةٌ شعريةٌ حاول الشاعر الاستفادة منها وقد ظهرت في الشعر الحديث بوضوح ولها ما يفسرها من انفعال الشاعر والدفقة الشعورية العارمة وغير ذلك.

٧- تنوع التناص في شعره بين التناص الشعري مع القرآن الكريم والتناص مع شعر شعراء آخرين، والتناص التاريخي والتناص مع المثل الشعبي على أن التناص مع القرآن الكريم هو الغالب في ذلك، والعلاقة التناصية خضعت لقانون الامتصاص أو الحوار أو الاجترار.

٨- أدت الدفقة الشعورية إلى وجود التكرار في شعر وصفي فظهر تكرار التقسيم (عبارة أو كلمة أو حرف) في بداية كل بيت أو مقطوعة من القصيدة.

٩- تمحورت الحقول الدلالية حول ثلاثة محاور أساسية هي محور الإنسان، محور الطبيعة الجامدة والمتحركة، محور الزمان والمكان واللون، وتوزعت في ست عشر حقلاً دلالياً.

١٠- تفاعلت الكلمات ضمن الحقول الدلالية بفعل علاقات الاشتقاق والترادف والاشتمال وشكلت هذه العلاقات ظاهرات عامة في الحقول الدلالية.

١١- شكلت البؤر الدلالية مع المقولات الدلالية الفرعية مقولات أساسيةً في شعر وصفي وهي خمس مقولات: (مقولة الجمال، مقولة الحياة، مقولة الموت، مقولة المكان، مقولة الثقافة)، وكل مقولة ارتبطت بدلالة إيجابية أو سلبية.

ثانياً: اللغة في شعر عبد الباسط الصوفي:

إن تناول الظواهر اللغوية في الشعر دون غيرها لدى الشاعرين قرنفلي والصوفي يعود قبل كلّ شيء إلى وجودها المشترك في شعريهما.

إضافةً إلى أن قراءتها تبلّغنا حاجة الكشف عن شاعرية مبدعها، فهي قراءة تعنى باللغة الشعرية التي "**تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة وعلاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلاقة اللغوية وتكشف إمكانات جديدةً لاستخدامها**"(١)، وللّفظة عند الصوفي أهمية كبرى بل هي "**كيان قائم بذاته له الإيحاء واللون والنغم والتفتح والإطلالة السريعة على كل ما في الكون والنفس من رموز خالدة**"(٢).

فالصوفي يعنى بوجود اللفظة لتأخذ "**مكانها الذي أُعد لها في سياق البيت لا تنقص ولا تزيد**"(٣) بشـكلٍ يؤدي وظيفةً تعبيـرية تقتضيها الحال، خصوصاً وأن الصوفي شـاعر مفعم

---

(١) وغليسي، يوسف، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة عالم الفكر، المجلّد /٣٧/ ـ مارس /٢٠٠٩م/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ـ ص٣١.
(٢) آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، وزارة الثقافة، دمشق، /١٩٦٤م/، ص٣٨٧.
(٣) نفسه وعينها.

بالإحساس يولي إحساسه الأهمية الأولى في شعره فعندما يقول:

"يفح السأم

ويحتَضن الموتُ يأس النّغَم"[1]

يرسم بلغة حزينة لوحةً مسائية مأساوية من خيوط الشفق، ويختتم المقطع بجملة مليئة بالأسى، ففيها مبالغةٌ في تجسيد مظهر الأسى الذي يبعثه غروب الشمس في الكون، والجملة الختامية لهذا المقطع تنقلنا من حال اليأس الذي نشعره في البداية إلى حالٍ أقوى وهو احتضان الموت لهذا اليأس فاليأس حميم ودود في حضن الموت، وللحضن خاصية الدفء والاطمئنان، والموت يخاف على اليأس ويحميه ويحتضنه، وهو بالتالي يحتضن قلب الشاعر ويرعاه الرعاية ذاتها، وهذا الأسلوب التعبيري في الشعر امتاز به عبد الباسط الصوفي من غيره من شعراء جيله، وهو الشاعر الذي رأى مظاهر الكون بكلّ جزئياتها ودقائقها انعكاساً لنفسه المهزومة أمام العالم حتى شجرةُ الغرب رآها بشكلٍ مختلف عن رؤية الآخرين لها فيقول عنها:

"الغَرب (بفتح الغين والراء)، نوع من الشجر الرخو. ينبتُ على ضفاف الأنهار ويكثر على الفرات في مدينة دير الزور ... يتساءلُ السكّان عن سبب وجود الغرب بلهجة تنم عن الاحتقار واللامبالاة، ولا يعرف أحد منهم لماذا ينبت غزيراً غابياً وكيف ينمو باستمرار يبعث على الدهشة، ولعلّ مرد وجوده إلى أن التربة تريد أن تعبر عن قوة خصبها وامتلائها، فتدفع هذا الشجر لينتصب حزيناً صامتاً ملقياً ظلاله الداكنة على الشواطئ الرملية يخيل إليك وأنت تتأمله أنه لم يكن سوى نتيجة روح أنثوية في طبيعة الأرض، أو نتيجة عبث قديم مبهم لتفاعل التربة. فالغَرب يشبه نمطاً خاصاً من الرجال كانوا نتيجة قوة باطنية تدفعهم فيفرغون أيامهم

---

[1] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، دار الآداب، بيرو ت، ط١ /١٩٦١م/ ص٧١.

بلا سببٍ معذّبين ضائعين بين الخبز والخمر والأسف يلقون ظلالهم ثم يرحلون، فإذا بهم عبث حقيقي حين تعبر الحياة عن خصوبتها وترفها في النطاق الإنساني"[١].

ويذهب الدكتور وليد مشوح إلى أن تعريف الصوفي لشجرة الغرب يؤكّد المنحى النفسي الانتحاري للشاعر فيقول: "**فتعريف الشاعر لشجرة الغَرب لا يخلو من غرابة في حد ذاته، فالغَرب شجرةٌ رخوة، أنيسة، لا توحي إلا أنها ناتج طبيعي لعلاقة التراب بالماء، إذْ يتكاثر هذا النموذج من الشجر في الأراضي الواقعة على كتف النهر، وفي التراب المشبع بالرطوبة والماء وفي الأجواء الحارة الجافّة وذي طبيعة دير الزور، والشجرة تعطي للرائي نظرةً جمالية، كأي منظر طبيعي خلاّب، ومن هنا نكتشف تشاؤمية الشاعر ونزوح نفسه إلى الموت... يفسر (موت الشجر) تفسيراً رومنطقياً متشائماً.... يراها تنتحر لعدم تناغمها مع الطبيعة. وعدم انسجامها مع ضغوط الحياة..."[٢].**

وقصيدة الشاعر عن شجرة الغَرب لا تخلو من هذه التشاؤمية أيضاً، فهو يرى في شجر الغرب وفعل الزمن فيه وحركة الحياة حوله نظيراً لنفسه ولحياته، وقراءة كلام الصوفي النثري وشعره تنبئ القارئ بوجود تناغم وانسجام واضحين بين التنظير والتطبيق، فيقول في قصيدته تلك:

"كُل الحقُول جمرةٌ، من الذهب

وأَنتَ أَحطاب الشتَاء يا غَرب!

فَضج في الصحراء، ينضح الغَضب

العطَشُ القَديم فيه والسغَب

والشفَقُ الكَظيم، والأُوار

وأَنتَ! تَابوتُ الذهول، يا غَرب"[٣].

---

[١] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص١٤٨.

[٢] مشوح، وليد، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص٢٢٨.

[٣] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص١٥٢.

فالقصيدة تبدأ بالموت وتنتهي إلى الموت كما يقرر د. مشوح، وهذا واضح، فلا تعدو كلماتها أن تكو ن ترجمةً لكلامه النثري السابق، مما يؤكد أن الشاعر امتلك الطبيعة واعتبرها مصدراً ثراً استقى منه مادته التعبيرية، وشجرة الغَرب مظهر مهم في الطبيعة كما رآها عبد الباسط، كما أن تبين سمات المعجم اللغوي الشعري عند الصوفي ـ في محاولة منّا لمعرفة امتلاكه للغة الشعرية وتخيره منها ـ توضح شاعريته أكثر:

١- المنافرةُ الإسنادية:

في قول الشاعر:

"والريح...؟حتّى الريح تَزأر، والسماء تَرد صوتَك!!"[١]

استعمل صوت الأسد (الزئير) للريح، فأسند الفعل إلى فاعلٍ ليس له في الأصل محدثاً معنى جديداً بذلك، فكلّ ما في الطبيعة رآه الشاعر يزأر كالأسود، حتى الريح التي تموء في موضعٍ آخر:

"الريح تَموء بكُل مكان"[٢].

فقد استعمل صوتَ القطة (المواء) وأسند الفعل للريح متخلياً عن الصوت الأساسي لها، وهو (الصفير) و(العواء)، ونسب إليها أفعال كائنات حية، فأضاف إليها صفة الكائن الحي الذي يقوم بفعل، وكأنه يخبرنا بشدة تأثير الريح فهي تزأر تارةً، لتموء تارة أخرى، فهي مظهر شتائي للطبيعة التي تفاعل معها الصوفي كثيراً.

٢- سيادة الأفعال على الأسماء:

يعتمد أسلوب الصوفي الشعري على الخبر عموماً، والأخبار تدعمها الأفعال أكثر من الأسماء، لكن الأفعال ذات الدلالة السلبية تطفو على السطح بينما تتدنّى نسبة الأفعال ذات الدلالة الإيجابية كما في المقطع الآتي:

---

[١] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية ص ٥٥.

[٢] نفسه، ص٦٧.

"تَحوم الفَراشَاتُ مذعورةً

وأغْرقُ في وحدتي القَاسية

وروحي تُمزقُ أسرارها

لِتَحملني فكرةٌ خَاوية

وضم الصقيع، الشعاع الطريد

فجف، على الأعين الخَابية

****

وحملقَ فينَا الجِدار الكَئيب

يسمر ألحاظَه الجامده

فَظل، على جبهة أطْرقَتْ

ولحن على شَفَة بارِده

وصوتٌ بعيد، يهز الستَاره

يؤرقُ ذاكرةً، خَامده"[١]

فالأفعال (تحوم، أغرق، تمزق، جفّ، يسمر، أطرقت، يهز، يؤرق) توجه حركية النص إلى السلب على الرغم من وجود أفعالٍ ذات دلالة إيجابية فيه إلا أن قَصْد الصوفي في شعره يرمي إلى السلب لا الإيجاب، ويدفع بالأسماء أيضاً لتجسيد هذه الحالة، ففي قوله:

"لا تَسلْني هنَاك، في هوّة الأعماق

أُخْفي النهى، وأُخْفي السجايا

لا تَسلْني، هناك، في القَلق الدامي

تَراني، وقَد نَفَضتُ دمايا

---

[١] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص١٢٤.

أين تَمضي؟ وأين تَنْثُر آلامي

ظلالاً وأين تُلقي صبايا؟!

أين؟! لا أينَ، كُلما قُلتُ أين

انهد قلبي...وأُسبِلتْ مقْلتَايا

في سكون اللاَّشيء، نَمضي ونَفنَى

فإذَا نَحن في الوجود، بقايا"[1].

إن الأسماء أنّى وجدت في هذا المقطع تعزز الدلالة السلبية للنص (القلق الدامي، هوة الأعماق، آلامي، دمايا، سكون، اللاشيء، بقايا)، وإلحاح الصوفي على الدلالة السلبية في شعره يؤكّد نزوح نفسه إلى السلبية والعدم، وهذا لا ينفي وجود أفعال تختص بدلالتها الإيجابية في شعره إلا أنها ترسو مقارنةً مع نظيرتها السلبية التي تحتل حيزاً واسعاً لدى الصوفي، لتأتي بعدها الأسماء ذات الدلالة السلبية ثم الأفعال ذات الدلالة الإيجابية.

٣- التناص:

هو قدر كلّ نص، كما أسلفنا، ودراسته تهدينا إلى بعض روافد اللغة الشعرية لدى الصوفي، ومما ورد في شعره.

التناص الشعري مع القرآن الكريم:

يقول الشاعر:

"وزبانيتي، من أرصفَة

وقُمامات، ومواخير"[2].

وفيه تناص مع الآية الكريمة: **﴿سنَدع الزبانية﴾.[3]**

---

[1] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص١٠٥ ـ ١٠٦.

[2] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٤١.

[3] القرآن الكريم، سورة العلق، الآية (١٨).

اقتبس الشاعر مفردةً من الآية الكريمة (زبانية) وهم ملائكة العذاب، وأعاد تشكيلها في نصه ليبين شدة الظلم الواقع على جميلة في السجن، وهؤلاء الزبانية يساعدون السجان في ظلمها، فالشاعر أعاد تشكيل الدلالة بما يتناسب مع قصديته، والعلاقة التناصية قائمة على أساس الامتصاص.

وفي قوله:

"جليد يا إلهي أنتَ تَملأُ صمتَ محرابي"[(١)]

تناص مع الآية الكريمة: **﴿فتَقبَّلها ربها بِقبولٍ حسنٍ وأنبتَها نَباتاً حسناً كُلما دخَلَ عليها زكريا المحراب وجد عنْدها رزقاً قالَ يا مريم أنى لَك هذا قالتْ هو من عنْد ا ِ إن ا َ يرزقُ من يشاَء بِغَيرِ حسابٍ﴾.[(٢)]**

اقتبس الشاعر مفردة (المحراب) من الآية الكريمة، وهو غرفة للعبادة وتُعد أشرف المجالس وأراد منها الشاعر دلالة التعبد في نصه، فأعاد تشكيلها بما يتناسب مع قصديته، والعلاقة التناصية قائمة هنا على أساس قانون الامتصاص.

ويقول:

"يا نَهم الذبابِ، والجراد والقُبور

يا كُل أفْعى، نَفَثتْ سمومها تَمور"[(٣)]

وفيه تناص مع الآية الكريمة: **﴿يوم تَمور السماء موراً﴾.[(٤)]**

اقتبس الشاعر مفردةً من الآية الكريمة (تمور) وأسند الفعل للأفعى التي أفرغت سمها فراحت تتحرك باضطراب، فالشاعر أعاد تشكيل الدلالة بما يتناسب مع قصديته في النص على أساس قانون الامتصاص.

---

(١) الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٤٣.

(٢) القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية (٣١).

(٣) الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٨٤.

(٤) القرآن الكريم،سورة الطّور، الآية (٩).

وفي قوله:

"سران نحن، لنا الحياةُ نرودها، والكأس مفْعم

أنت الخَطيئَةُ والجمالُ، ولذّةُ الثمرِ المحرم"[1].

تناص مع الآية الكريمة: **﴿ويا آدم اسكُن أَنْتَ وزوجك الجنةَ فكُلا من حيثُ شئْتُما ولا تَقْربا هذه الشجرةَ فتَكُونَا من الظالِمين﴾.[2]**

وردت في نص الصوفي السابقة دلالة قصة آدم عليه السلام وحواء عندما نهاهما ا (عز وجلّ) عن الأكل من إحدى الشجرات في الجنّة، فوسوس لهما الشيطان وارتكبا الخطيئة وهذا كان سبب نزولهما إلى الأرض.

والشاعر يخاطب الأنثى بالخطيئة فينسب خطيئة (حواء) إلى أنثاه هو، والعلاقة التناصية قائمة على أساس الحوار.

يقول:

"يا بيتَنَا والمرج مزدحم

في بابِك المحفُور، من كَبِدي

محرابُكَ المهجور باركَني

والعنْكَبوتُ، يخُط فيه غَدي"[3].

وفيه تناص مع الآية الكريمة: **﴿مثَلُ الّذين اتخَذُوا من دون ا ـ أَولياء كَمثَل العنْكَبوت اتخَذَتْ بيتاً وإن أَوهن البيوت لَبيتُ العنْكَبوت لَو كانُوا يعلَمون﴾.[4]**

---

[1] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٩٨.

[2] القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية (١٩).

[3] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص١١٩.

[4] القرآن الكريم، سورة العنكبوت، الآية (٤١).

اقتبس الشاعر دلالة ضعف بيت العنكبوت من الآية الكريمة، وأعاد تشكيلها ليؤكد الحال الرثّ للبيت الذي يحمل ذكريات الماضي، فهو الآن مهجور بدلالة أن العنكبوت راحت تبني فيه بيتها، وهو بناء ضعيفٌ أيضاً، فالعلاقة التناصية قائمة على أساس الحوار.

وفي قول الشاعر:

"حملتُ صليبي، أرود الدروب

وأعصر أشْواكها الفَاجِره"[1].

ذكر علامة دينية (الصليب) وهو رمز للألم والعذاب والقهر الإنساني الذي تعرض له السيد المسيح (عليه السلام)، فقد أعاد الشاعر تشكيل الدلالة بما يتناسب مع قصديته في النص والعلاقة التناصية هنا محكومة بقانون الامتصاص.

التناص مع شعر شعراء آخرين:

يقول الشاعر:

"سلام على حاقد، في الشعاب

بأوراس، فَجر أحقاده

سلام، على ثَائِر، في الجنُوب

يروض لِلثّأر، أجياده

سلام، على مثْخَن، في العراقْ

تَلُف الخيانَاتُ بغْداده

سلام، على معصمٍ، في الحديد

يقيد، بِالعار، حداده

سلام، على جارف، في المحيطْ

يجمع، في الصخْر، إزباده"[1].

---

[1] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية ص١٣٨.

وفيه تناص مع قول الشاعر محمد مهدي الجواهري:

سـلام علـى حاقـد ثـائر ... علـى لاحـبٍ مـن دمٍ سـائر

يغُـذ ويعلـم أن الطريـقَ ... لابـد مفْـضٍ إلـى آخـر

سـلام علـى مثْقَـلٍ بالحديـد ... ويشْـمخُ كالقائـد الظـافر[٢]

إن الصوفي يحض على الثورة ويشجعها بأشكالها كلّها أينما وجدت، بما في ذلك ثورة الإنسان المناضل الذي يستمد قوته من الطبيعة، أما الجواهري فيحض على ثورة الشعب ضد المستعمر والتي سلاحها الدم والنار، في حين توسع الصوفي في هذه الدلالة حين اقتبسها، فاستخدمها بمفهومٍ أشمل يجسد فكره الثوري وتمرده بتشجيعه على أشكال التمرد كلّها التي يمكن أن تحدث في الوجود، مخضعاً الدلالة القديمة بهذا لقانون الامتصاص.

وفي قوله:

"لمن الخُلود، وكُل من في الأرض يضحك للفَناء؟

اشرب...وهذي الكأس ضجتْ بالدموع، وبالدماء

وأنَا... سأمضي، دامي الأقْدام، محموم النداء

لم أدرِ ما سر الحياة، ولم أجِد معنى البقاء"[٣].

تناص مع المعري في قوله:

تَعَـب كُلهـا الحيـاةُ فمـا أعجـب ... إلا مـن راغـبٍ فـي ازديـاد

خُلـقَ النـاس للبقـاء فضـلتْ ... أُمّـةٌ يحسـبونَهم للنفـاد

إنمـا ينْقلُـون مـن دار أعمـا ... لٍ إلـى دار شـقْوة أو رشَـاد

---

[١] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٩٣.

[٢] الجواهري، محمد مهدي، ديوان الجواهري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠م، ج٢، ص٦٩٩- ٧٠٨.

[٣] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٢٠.

والل بيـــب اللبيـــب مـــن لَـــيس يغتَـــر بكَـــــونٍ مصـــــيره للفَســـــاد"[1]

اقتبس الصوفي الدلالة القديمة المتجسدة في رؤية المعري للوجود والغاية منه والذي رأى هذه الحياة معبراً أو جسراً ينقل الناس إلى دارٍ آخرة، فالكون الدنيوي الذي يراه الناس ويحسونه ويعيشون فيه ما هو إلاّ شيء فاسد لا محالة، وكلّ شيء يتّجه نحو العدم.

أما الصوفي فقد بنى رؤيته الخاصة في أبياته محاوراً هذه الدلالة، فهو لا يجد الحياة مثقلة ومتعبة، وإن كانت تتحول إلى الفناء ـ بخلاف المعري ـ مع موافقته إياه في أن كلّ ما فيها فانٍ يضحك للموت الذي لا مفر منه، والصوفي الذي شرب من دموعها وبؤسها سيحول أيضاً للفناء معذّباً متألماً، فالعلاقة التناصية قائمة على قانون الحوار.

التناص التاريخي:

قول الشاعر:

"يا (ابن بللا) أَتُشْرِقُ الشمس في الدنْيا، ويلتَف بالفَراشَات مقلٌ"[2]

ذكر الشاعر شخصية لها دلالة تاريخية، فابن بللا رمز من رموز الثورة الجزائرية، مما أمد القصيدة بمعنى نضالي كبير، والعلاقة التناصية هنا قائمة على قانون الامتصاص؛ إذ أعاد الشاعر تشكيل الدلالة بما يتناسب مع قصديته أملاً بفجرٍ حر جديد.

قول الشاعر:

"سلام، على وطَنٍ خَالد

يرد، لِعدنَان، أَحقَاده"[3]**.**

---

[1] المعري، أبو العلاء، ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١١، ١٩٧٨م، ص٨-١٢.

[2] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفيية، ص٤٦.

[3] نفسه، ص٩٤.

(عدنان) هو جد العرب من الجزيرة العربية وذكر الشاعر هذه الشخصية اعتداداً بالأصل العربي العريق وتذكيراً بأمجاد العرب فأعاد تشكيل الدلالة بما يتناسب مع قصديته في النص، والعلاقة التناصية محكومة بقانون الامتصاص.

قول الشاعر:

"ومضى يهز ضمير كُل فَتَاء

مضر على صهواته متَربع

ونزار، لفْح الشمس الصحراء"[(١)].

(مضر) و(نزار) من سادات قبائل العرب، وذكرهما الشاعر فخراً بالنسب العربي ولهما دلالة تاريخية ترتبط بالبطولات العربية والمقاومة، فأعاد تشكيل هذه الدلالة بما يتناسب مع قصديته والعلاقة التناصية قائمة على قانون الامتصاص.

كما تضمن التناص التاريخي ذكر شخصية جميلة بوحيرد المناضلة الجزائرية من خلال (رسائل جميلة) في ديوان أبيات ريفية.

التناص الأسطوري:

١ - أسطورة "سيزيف":

"فـَ "سيزيفُ" من قَبلُ، شُد إلى الصخرة الجامده

تَسلّقَ، يحملُ أثقالَ خَيبته الخَالده

مكادي! أنَا بعض "سيزيفَ" بعض الذي كابده"[(٢)]

استحضر الشاعر أسطورة "**سيزيف**" التي ترمز إلى "**الجهد العابث الذي لا نتيجة له**"[(٣)] وهو يدفع الصخرة التي حكمت عليه الآلهة بدفعها وإيصالها إلى قمة الجبل، وكلّما وصل منتصف

---

(١) الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص١٠٢.

(٢) نفسه، ص٨٧.

(٣) إمام، عبد الفتاح إمام: معجم ديانات وأساطير العالم، م٣، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص٢٩٥.

الطريق تدحرجت الصخرة نازلة إلى نقطة الانطلاق وفي هذا عذاب مستمر لا رحمة منه، وفي هذا التناص اجترار للدلالة الأسطورية ليبين لنا الشاعر مدى معاناته في مزاحمة الحياة التي لا يجد فيها أي متسللٍ لأمله المقابل بالخيبة الخالدة.

٢- أسطورة "تموز":

"يعود الرفاقْ

لِمجد العراقْ

ولم يبق "تَموز" عبداً مؤَله

يعودون، ما انهد، منْهم، جبين

يعودون، فوق ركام السنين

يعودون، في صوتُ "عبد السلام"

يكبر "المثنى" وراء الحسام"[١]

وظّف الشاعر أسطورة تموز "**التي لها دلالة التجدد والانبعاث**"[٢] ليدال على تجدد النضال والانبعاث والنهوض لمواصلة الكفاح. فالآلهة تموز أعادت تشكيل الموازين في العراق لينهض المناضلون من جديد فالشاعر أعاد تشكيل دلالة الآلهة (تموز) بما يتناسب مع قصديته، والعلاقة التناصية محكومة بقانون الامتصاص.

٣- مع الحكاية الشعبية:

يقول:

"أنَا: وعلتني كُل أيامها، وجلٌ، ودلالْ

ربيعيةَ العشْبِ، تَعبقُ أَنفَاسها الراغده

---

[١] **الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص ٩٦.**

[٢] **شابيرو، ماكس، ورودا هندريكس: معجم الأساطير، تر:حنا عبود، دار الكندي، ط.١، ١٩٨٩، ص٢٣٦.**

أُفتّشُ عن شَهرزاد بِرونْزيه،

طَوقتْها كُنُوز البِحار"[1].

تم توظيف شخصية (شهرزاد) المستقاة من الحكاية العربية الشعبية، مما يجعلنا نستدعي موقفها البطولي- وشاعرنا يفتش عنها – في وقف نزوة رجولية تطبعت على السفك والقتل وكره الأنثى، معتمدة على ذكائها وثقافتها وخبرتها، ولذلك فقد اعتمدت مبدأ الترويض والمهادنة والتداعي والحكي لإخماد جموح السلطان نحو العنف والعدوانية، وهو يحتاج إلى شهرزاد عصرية تنتشله من جموحه في معاداة المرأة.

٤- التكرار:

ورد التكرار في شعر الصوفي كثيراً، مثل تكرار(الاسم، الفعل، النداء، الضمير، الحرف، المقطع، العبارة، والظرف)

وحيثما ورد التكرار في شعره فإنه ذو وظيفة افتتاحية وشكّل موقعاً لتناسل مجموعة من الدلالات كما ذكرنا وهذا ما يتضح في الأمثلة الآتية:

١)- ورد تكرار مفردة (الضحايا) في قصيدة (الضحايا) في بداية البيت أربع مرات:

"الضحايا ملاحم في بِلادي

عطرتْ كُل مذْبحٍ لِلجِهاد

الضحايا: رسالةُ المجد ِللمجد،

وعار الجلاّد للجلاّد

الضحايا، تَلفتُ الثّأر للثأر،

وإيماءةُ اللظَى للزنَاد

---

[1] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٨٩.

الضحايا، وكُلّ حفْنَة رمْلٍ

هتَفَتْ: من هنَا شَرابِي وزادي"[1]

يشكل تكرار هذا الاسم في بداية البيت إضافة إلى عنوان القصيدة بؤرةً دلالية نستشف من خلالها أهمية الكلمة بالتركيز على الفكرة التي أراد الشاعر توضيحها وتأكيدها بالتكرار، فـ فـ (الضحايا، ملاحم، رسالة، نداء، ثأر، إيماءة اللظى، عار، شراب، زاد التراب) كلها أخبار تسهم في إكمال معنى الجملة، لكن القارئ ينشَد إلى المكرر المؤكد في بداية كل جملة، وهو مفردة (الضحايا) لتتكون لديه فكرة واضحة عن الضحايا قبل أن يتم قراءة المعنى الذي أضافه الشاعر لاحقاً.

٢)- وفي قصيدة "أنا ابن الأرض" يقول:

" أُخْتَاه! هذا فُؤَادي في ارتعاشَته

كجدول الضوء، أَرخَى نَبعه وجرى

قفي على طَلَل الماضي نُودعه

عفْو القَوافي، فَلم يصمت لها وتَر

إلاّ وصغْتُ جِراحاتي لها وتَرا

قفي على طَلَل الماضي، لنَا غَدنَا

ينْشَق من كبد الأيام منْحسرا"[2]

ورد التكرار في المقطع الثاني من القصيدة وهو تكرار لا شعوري كما سمته "نازك الملائكة" وفيه يقع الشاعر بعد امتلاء نفسه بدفقات شعورية تنتج هذا النوع من التكرار دون قصد منه، بسبب قصر نفسه الشعري في هذه الحال، فيكرر الصوت في جملة فعل الطلب مرتين في هذا

---

[1] أثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص١٦٤.

[2] أثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص ١٤٧.

المقطع، وقد تخلله تكرار لمفردة أخرى (عفو) فصار تكراراً ضمن تكرار وهذا يعبر عن الدفقة الشعورية العارمة في نفس الشاعر لحظة النداء، كما وردت صيغة النداء مكررةً أربع مرات في قوله:

" يارب، في أُذُنَيك، لم تَصمتْ أَنَاشيد الحياة

يارب، والورد الخَضيلُ تَصوغُه

يارب، يا دفْقَ الوجود، ونَبعةَ الأزل البعيد

يارب، هذا القَلب رفةُ جدولٍ"[1]

هذه الصيغة المكررة وردت في جمل غير متلاحقة، بل فصلت بينها جمل أخرى عديدة، مما يجعل هذا الدعاء انطلاقة مهمة لما يريد الشاعر التعبير عنه في عنوان القصيدة (صلاة) فلا تكون الصلاة دون دعاء، وهذا التكرار الموزع في أرجاء القصيدة يوحي بالتركيز على الدعاء بعد التشتت الذي عاشه الشاعر، فيلجأ بعد كل تساؤلٍ وحيرة وشك إلى ربه يدعوه ويبثه شكواه وحيرته ويطلب منه النجاة.

وفي قصيدة (لست أدري) يقول:

"لستُ أَدري، ولا أُبالِي، وهذا

عالم ساحر يعافُ هجوعه

لستُ أَدري، وإن دريتُ سأَمشي

لستُ أَدري، ولا أُبالِي، فَهيا

يا جنُوني، وهات نَجوى خَليعه"[2]

---

[1] أثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص ٣٢-٣٥.

[2] نفسه، ص٦٦-٦٨.

ورد تكرار عبارة النفي (لست أدري) ثلاث مرات في بداية البيت في هذه القصيدة إضافة إلى العنوان لتشكل بؤرة دلالية ترسخ فكرة النفي واللامبالاة من قبل الشاعر، فهو بعد أن يطلق صيحته بأنه لا يدري ولا يبالي يسرد الأسباب التي دفعته إلى هذه النتيجة بأنْ يتخذ من اللامبالاة موقفاً عاماً من كل شيء في هذا العالم، وهذا يؤكده قوله:

"لستُ أدري، وإن دريتُ سأمشي"

فوجود جملة الشرط في هذا الموضع يؤكد أن الشاعر بدأ قصيدته باللامبالاة وانتهى إليها، وهذا ما أفاد التكرار ترسيخه في ذهن المتلقي.

وفي قصيدة (أحبك) ورد التكرار على النحو الآتي:

"أحبك... حتى تَضج العروقُ

أحبك... في كُل حلُمٍ يطير

أحبك... طُهراً عَبِي الرداء

أحبك... ملء التنَاهي رؤى"[1]

تكرر الفعل (أحبك) أربع مرات. في بداية كل بيت إضافة إلى عنوان القصيدة، مما جعل فعل الحب بؤرةً دلالية شعورية تقوي فعل الحب في نفس الشاعر وتكثف شعور القارئ بالحب أيضاً عند قراءة التكرار.

وفي قصيدة (الطبول)[1] تكررت عبارة (تَمْ تَمْ) في مواقع مختلفة من القصيدة، وقد جعلها الشاعر محطة انتقال من مقطع إلى آخر، فيوردها عندما يريد الفصل بين الجمل المتلاحقة،

---

[1] أثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٨٠

وليذكرنا بأنه يستشعر قرع الطبول ويترجم صوتها، وكأن الطبول تخبر العالم بأسره ماذا تعني إفريقية للشاعر إضافة إلى أن تكرار هذه العبارة مراراً يوحي بأن القصيدة نشيد تحتل فيه عبارةٌ ما مكانةً مهمةً ويرددها المنشد بدايةَ كُلِّ فقْرة أو نهايتها.

ومن قبيل تكرار الحرف قول الشاعر:

"وعيتُك، يا وطني، في الضمير

صلاةً كأنك نجوى نَبي

مع الطفْل، في مهده الشاعري

مع الأم، جاثيةً، والأبِ

مع الفَجر، يغْرقُ، في صحوِهِ

مع الشمس، في كونها الأرحبِ

وعيتُك، في سنْبلٍ كالنضار

وفي منْجلٍ بارد، أصلبِ

وفي كُلِّ أرضٍ، مع القَادحين*"(٢)

إن تكرار حرف الجر(مع) والاسم المجرور، أكد وجود الوطن مقترناً بدلالة إيجابية وحققتها المجرورات (الطفل، الأم، الفجر، الشمس)، وإسقاط الفعل من بداية الجملة، يؤكد هذه الدلالة

(١) الصوفي، عبد الباسط: ديوان أبيات ريفية، ص٧٨.

(*) وردت هكذا في الديوان، والأصح (الكادحين).

(٢) الصوفي، عبد الباسط: ديوان أبيات ريفية، ص١٠٨.

أكثر مما جعل المتلازمين ركيزةً أساسية تتالت بعدها دلالاتٌ أخرى، وتجدر الإشارة إلى أننا أوردنا نماذج من التكرار في شعر الصوفي، وليس كل المواضع التي ورد فيها تجنباً للحشو، إذ يكفينا ما يدل على ما حققه التكرار من وظيفة بلاغية أو جمالية أو غير ذلك في شعره.

٥- الترادف:

من اللافت في شعر الصوفي وجود ظاهرة [الترادف اللفظي]، والترادف اصطلاحاً "**هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد**"[(١)] وغاية استعماله تقوية الفكرة وتأكيدها وقد تستعمل لغاية أخرى شرط أن يستغلّها الشاعر بمهارة ولباقة على حد تعبير أولمان "**إذ إنه في استطاعتنا أن نستغلها في الدلالة على ألوان المعنى وظلاله المختلفة**"[(٢)]

إذن: فظاهرة الترادف تتصل بمهارة الشاعر، وقراءتها تفيدنا في إظهار هذه المهارة وإتقان استعمالها الشعري كما في الأمثلة الآتية:

"وتَنْهار من كُل صوبٍ

حدود وتَهوي تُخُوم"[(٣)]

(تنهار حدود)، (تهوي تخوم): أكدت العبارة المرادفة المعنى المراد، وأدى وجودها وظيفةً جمالية من خلال وقوف الشاعر ومن ثم القارئ على ألفاظ متعددة لمعنى واحد (تنهار): تسقط، (تهوي): تسقط من أعلى إلى أسفل، فهذه الإضافة أغنت معنى السقوط الذي ركز عليه الشاعر بذكر عبارتين مترادفتين.

- **"صديقتي سدى نُحرك الهشيم**

والرماد في مواقد الأسف"[(٤)]

---

(١) السيوطي، جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى ورفاقه، دار إحياء الكتب العربية، ط٤، ١٩٥٨م، ج١، ص٤٠٢

(٢) أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشر، دار غريب، القاهرة، ١٩٦٢م، ص١٠٣.

(٣) الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٤٧.

(٤) الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٥٧.

وردت في الشاهد مفردتا (الهشيم)، (الرماد)، فالهشيم: اليابس من كل شيء، والرماد: ما تخلّف من احتراق المواد فاللفظتان مترادفتان في الاستعمال اللغوي لأنهما تحملان الدلالة ذاتها، إلا أن الوقوف على فرق بسيط بينهما يغني هذه الدلالة، فالهشيم هو مقدمة الرماد باحتراقه، والرماد هو نهاية كل يبسٍ محترق من النبات.

- "خَمرتي، خَمرةُ الحياة، وكأسي

لهفَةُ الحس، والأسى لِي نَخْبُ"(1)

فألفاظ (خمرتي، كأسي، نخب) تجتمع لتؤدي الدلالة ذاتها في الشعر (السكر والنشوة) وفي هذا الموضع أغنت المترادفات المعنى الذي أراده الشاعر الذي يقول أيضاً:

- "تَائِه، بالمُتَاه القَفْرِ، في الحلْمِ الجديبِ"(2)

فـ (القَفْر): هو مكان لا ماء فيه ولا ناس ولا كلأ، ورادفه معنى الحلم الجديب لأن الشيء الجديب هو اليبس لاحتباس الماء عنه، وأراد الشاعر من هاتين المترادفتين تأكيد معنى التيه بكل أبعاده حتى الحلم هو كالمكان القفر اليبس لاستحالة وجوده في الواقع، فالواقع هو الماء بالنسبة للحلم.

٥- تشخيص المجرد:

برزت هذه الظاهرة في شعر الصوفي بوضوح من خلال تشخيص المفاهيم المعنوية المجردة (الموت، الفناء، الليل، الزمان، العدم....)، ففي قوله:

"أبد لاهثُ الخُطى، والليالي

ضحكةُ الموت، في سكُونِ المقابِر

وجديد الزمانِ يبلى على الأرضِ

---

(1) آثار عبد الباسط الصوفي، الشعرية والنثرية، ص٥٩.

(2) نفسه، ص٧٦.

وتَفْنَى على التراب، المقادِر

سوفَ يبقَى يا أُخْتُ، قلب بِجنْبيك

رحيب المدى، طليقُ المشاعر"[1]

(الأبد): مفهوم مجرد أضفى عليه الشاعر صفة (لاهث الخطى) دلالةً على التأريخ الزمني الذي يشعر به هو، فالأبد يمشي بسرعة حتى صار يلهث، كما أن (الليالي): مفهوم مجرد أيضاً، وهي عند الصوفي ضحكةٌ في فم الموت دلالةً على الفناء الذي يحدثه مرور الليالي بالأشياء، و(المقادر) أيضاً مفهوم مجرد نتلمس أثرها في الموجودات، لكنها عند الصوفي تحدثُ جديداً ثم يفنى فهي تتجه إلى الفناء أيضاً تأكيداً على فعل الزمن الذي يفني كل شيء ويحيله إلى العدم.

ويقول في موضع آخر:

"ولهفةُ المصباح في غُرفتي

كموعد أثْكله... موعد

تَستَنْزِفُ الظلمةُ أنْفَاسه

والريح، في خَفْقَته، تُرعد"[2]

ويشخص الشاعر الزمن ممثلاً بالموعد الذي ينتظر موعداً آخر فخاب ظنه وصار مثلاً

و(الظلمة) وجود معنوي لكنها تفعل فعلاً حسياً فتستنزف أنفاس الموعد من حرقة الانتظار، ولهذا الموعد أيضاً قلب يخفق ويشعر أن الريح تشاركه انتظاره، والموعد في كل هذه الأحوال هو الشاعر نفسه في ليلة طويلة.

---

(1) **آثار عبد الباسط الصوفي، الشعرية والنثرية، ص٤٣.**

(2) **نفسه، ص ١٠٨.**

٦- الحقول الدلالية:

تمحورت الحقول الدلالية في شعر عبد الباسط الصوفي حول ثلاثة محاور رئيسة وهي: الإنسان، والطبيعة، والزمان والمكان واللون، وجاءت في سبعة عشر حقلاً دلالياً كالآتي:

أولاً: محور الإنسان واشتمل على الحقول الدلالية الآتية:

١- الحقل الدلالي الدال على (الحقد).

٢- الحقل الدلالي الدال على (السياسة).

٣- الحقل الدلالي الدال على (المعتقَد).

٤- الحقل الدلالي الدال على (المرض).

٥- الحقل الدلالي الدال على (الحزن).

٦- الحقل الدلالي الدال على (الإنسان وأجزاء جسمه).

٧- الحقل الدلالي الدال على (الحب).

٨- الحقل الدلالي الدال على (الفن والثقافة).

٩- الحقل الدلالي الدال على (الخمرة).

١٠-الحقل الدلالي الدال على (الحياة).

١١-الحقل الدلالي الدال على (الموت).

ثانياً: محور الطبيعة (الجامدة والمتحركة) واشتمل على:

١٢- الحقل الدلالي الدال على (الحيوان- الطير).

١٣- الحقل الدلالي الدال على (النبات- الشجر).

١٤- الحقل الدلالي الدال على (الطبيعة الجامدة ما عدا النبات والشجر).

ثالثاً: محور الزمان والمكان واللون:

١٥- الحقل الدلالي الدال على (المكان).

١٦- الحقل الدلالي الدال على (الزمان).

١٧- الحقل الدلالي الدال على (اللون).

من الملاحظ أن الحقول الدلالية المتمحورة حول الإنسان هي الغالبة في شعر الصوفي وهذا أمر طبيعي لدى شاعر رومانتيكي أفنى نفسه في رقابة الحس والوجد الداخلي، وعني بتلمس بواطن الإنسان وسرائره، فرصد إحساس الإنسان في حزنه وحبه ولذته، بل جعل كل إنسانٍ ونفسه سواء في المعاناة والألم والحزن، وهذا يفسر اهتمامه الشديد بالإنسان وتركيزه على الحقول الدلالية المرتبطة به.

- أما العلاقات الدلالية الفاعلة في الحقول الدلالية والتي حددناها بـ(الاشتقاق، والترادف، والاشتمال) فيمكن تبينها في شعر الصوفي على النحو الآتي:

١- علاقة الاشتقاق في:

- الحقل الدلالي الدال على الحب (الأهواء، الهوى، أهوى، استهوى، تهوى، يهوى)

- الحقل الدلالي الدال على الموت (رحيل، ارتحال، الراحلين، ارتحلوا).

- الحقل الدلالي الدال على الحريق (يحرقوني، احترق، تحترق، احتراقي).

٢- علاقة الترادف في:

- الحقل الدلالي الدال على المرض(أدمت، تستنزف، راعف)

- الحقل الدلالي الدال على الخمرة (ترنح، عربد، يسكر، النشوان)

- الحقل الدلالي الدال على الحقد (بغض، الضغن، الحقد، اللعنة، غلّ، وجوم، يحتقن، يصخب، الغضب، ثائر)

- الحقل الدلالي الدال على الخوف (رعب، مرتجف، مذعور، وجِل، مرتعد، توتر)

- الحقل الدلالي الدال على الجمال (الرياحين، الأطياب، عطر، الشذا، رحيق، العبق، العبير، نفح)

- الحقل الدلالي الدال على الزمان (الحقَب، الأعصر ، السنين، القرون، الأبد، الأزل)

- الحقل الدلالي الدال على الحياة (مولد، يعيش، نبضة، الروح، وليد، الميلاد).

٣- علاقة الاشتمال في:

- الحقل الدلالي الدال على الإنسان (الرؤوس، جمجمة، جبهة، وجه، الهدب، جفن، العينين، أذن، شَعْر، العقول، الشفتين، أفواه، الأشداق، أسنان، خدك).

- الحقل الدلالي الدال على الثقافة (الأساطير، حكاياته، شهرزاد، سيزيف، آذار، تموز).

- الحقل الدلالي الدال على الحيوان (الطير: الغربان، النسور(جناح)، العصافير، السنونو). الحشرات: (نحل، الفراشات، الذباب، الجراد، العنكبوت، الديدان).

حيوانات برية: أفعى (فحيح)، خيل(دهماء، صهوات)، الكلاب (ينبح)، الأسد (الزئير)، الذئب (تعوي)، القطة (تموء).

- في الحقل الدلالي الدال على الطعام (كرمة، فاكهة، عناقيد، العنب، نعصر، النبيذ).

وتجدر الإشارة إلى أن الحقل الدلالي الواحد قد تتفاعل فيه أكثر من علاقة دلالية، فعلاقة الترادف تربط بين بعض الكلمات، وعلاقة الاشتقاق تربط بين كلمات أخرى وكذلك الاشتمال، وهذا يبين الدفقة الشعورية التي تعتري الشاعر في موقف انفعالي معين، خصوصاً وأن شعر الصوفي صادر عن قلق نفسي ونقصٍ في التكيف مع الواقع، غير أن تقصي المقولات الدلالية

المتشكلة في نصوص عبد الباسط الصوفي يوضح دلالة عامة أراد الشاعر أن يرسخها بقلمه فدار بشعره حول خمس مقولات رئيسة هي:

أولاً: مقولة الجمال:

البؤر الدلالية الداخلة في تشكلها:

١- مفردات الطبيعة الريفية(الأشجار، حقل، نهر، سواق، جدول، السنابل، عشب، القمر، الكروم، التلة، بستان، قوس قزح).

٢- مفردات الأزهار(الورد(الشذا)، الياسمين، فلة، خمائل، الزنابق، الطيوب، الرياحين).

٣- مفردات الزينة (القرط، زينة، بريق، الألق، الجمان، المحار، عرائس، مزوقة، الذهب، الطوق، تيجان، حناء، عطر).

- تشكل هذه البؤر الدلالية مقولة الجمال وهي مرتبطة بدلالة إيجابية في شعر الصوفي الذي استشعر الجمال على نحوٍ خاص، وظل ينشده ويبحث عنه في موجودات الكون مؤمناً بأنه ثمة جمال آخر سيدركه في التحرر من تخوم نفسه والواقع، وهو جمال المثال الرومانتيكي.

ثانياً: مقولة الموت والتغييب:

وتدخل في تشكّلها البؤر الآتية:

١- مفردات الحريق (أحترق، جحيم، الفحم، الرماد، المحروق، الحطب، جمر).

٢- مفردات الموت (تخنقني، تهاوى، جثة، غارقاً، تقبر، يغيب، مات، الممزق، احتضار، الخراب، ينهد، مشنوق، الدفين، تنسحق، ترقد، رحيل، تفنى، ثاكلاً).

٣- مفردات الخمرة (خدر، المخبول، ترنح، عربد، النشوان).

تُعد مفردات الحريق والموت بؤرتان دلاليتان في تشكل مقولة الموت والتغييب بينما تشكل مفردات الخمرة مقولة فرعية في تشكل هذه المقولة لما تحمل من دلالة السكون في أسيقة بعض

النصوص التي وردت فيها، وكأن الشاعر يهرب إليها عندما تُسد بوجهه منافذ الأمل، فمقولة الموت مرتبطة بدلالة سلبية لدى الصوفي (العدم والهلاك).

ثالثاً: مقولة المكان:

وتدخل في تشكلها البؤر الآتية:

١- مفردات المكان عموماً (الساح، الوطن، سرداب، مزارع، سجن، المصانع، البيت، القفص، الكوخ، غرفة، مهجع، كهف)

٢- مفردات البلاد والمدن الأجنبية (إفريقية، بابي، موسكو، شيكاغو، طوكيو، باريس، برلين، كوريا، مكادي).

٣- مفردات البلاد والمدن العربية (بغداد، يافا، صفد، الأوراس، الكرملين، العراق، الخليج، بورسعيد، لبنان).

وتشكل هذه البؤر الدلالية مقولة المكان في نصوص الصوفي، وهذه المقولة مرتبطة بدلالة إيجابية في الحنين إلى الوطن الأم، وهو شاعر مرهف الحس رقيق المشاعر لم يطقْ وطأة التغرب على نفسه، فنتلمس نفحة الحنين تنبعث من شعره مجسدة حب الانتماء والحنين إلى بلاده.

رابعاً: مقولة الثقافة:

وتدخل في تشكلها البؤر الدلالية الآتية:

١- مفردات الثقافة التاريخية والأسطورة (التاريخ، ابن بللا، بوذا، عدنان، المثنى، عبد السلام، يعرب، مضر، نزار، سيزيف، تموز، آذار).

٢- مفردات الثقافة الفلسفية (عبقرية، المبدع، النبوغ، الخيال، الحوار).

٣- مفردات الثقافة العامة (حضارة، الحكايا، قرصان، قصة، خريطة، موسيقى، الفن، أغاني، أنغام).

تشكل هذه البؤر الدلالية مقولة الثقافة وهي مرتبطة بدلالة إيجابية في شعر الصوفي (حب المعرفة وسعة الاطلاع) والصوفي كما هو معروف عنه- شاعر مهتم بالثقافات العربية والأجنبية وملم بضروب المعرفة وأنواعها المختلفة.

خامساً: مقولة الضعف والخوف:

والبؤر الدلالية الداخلة في تشكلها هي:

١- مفردات الطعام (تجرعته، تغص، تشبعوا، يقتات، جوع، تضور).

٢- مفردات المرض (محمومة، تأوه، مشلولة، مكدود، تئن، التشويه، العياء، كابد، يشكو، أنات، الجريح، هذيان، عذاب).

٣- مفردات الخوف (مرتجف، مذهول، مذعور، مرتعد، مفزع، مخيف، موحش، هارب، قلق).

وتشكل البؤر الثلاث مقولة الضعف والخوف في شعر الصوفي، وتدخل مفردات الطعام كمقولة فرعية في تشكل المقولة الأساسية وتؤدي دلالة سلبية في أسيقة النصوص التي وردت فيها، وقد جاءت بصيغة (تفتعل) وهو فعل يقوم به الفاعل دون رغبة أو إرادة قوية منه، بينما تدخل مفردات المرض والخوف كبؤرتين أساسيتين في تشكل المقولة الأساسية وهي مرتبطة بدلالة سلبية تنزع إلى الهلاك واللامبالاة وضعف الإرادة في الحياة.

ومنه نلخّص نتائج الدراسة اللّغوية في شعر الصوفي بـ :

١- عبر الصوفي بأفكار نظرية عن أهمية اللغة الشعرية بأن يولي الشاعر اللفظة قيمة مرموقة لتؤدي وظيفتها الشعرية كاملة، كما انسجمت هذه الأفكار مع تجربته الشعرية تمام انسجام.

٢- عمد الصوفي إلى ترسيخ جانب السوداوية والتشاؤمية في شعره من خلال انتقاء المفردات التي تعزز هذا الجانب فلا تكاد قصيدة تخلو من مفردات الحزن والتشاؤم والألم.

٣- استخدم أسلوب المبالغة في التعبير ومنه المنافرة الإسنادية لتوليد الجديد في المعنى.

٤- نلاحظ سيادة الأفعال ذات الدلالة السلبية على الأفعال ذات الدلالة الإيجابية في شعره وهذه الأفعال مدعومةٌ بالأسماء ذات الدلالة السلبية أيضاً كما اعتمد أسلوبه على الخبر عموماً.

٥- تنوع التناص في شعر الصوفي فظهر التناص الديني، والتناص الأدبي، والتناص التاريخي، والتناص الأسطوري، وظهور التناص محكوم بقوانينه (الحوار أو الامتصاص أو الاجترار).

٦- أدى التكرار في شعر الصوفي وظيفةً افتتاحيةً إضافةً إلى التأكيد والإلحاح وظهر تكرار التقسيم بشكل واضح من خلال تكرار كلمة أو عبارة أو حرف في بداية كل بيت أو كل مقطوعة من القصيدة.

٧- نجد ظاهرة الترادف اللفظي في شعر الصوفي مما عزز ملَكة الصوفي الشعرية وإخضاعه للغته الشعرية وفق ما تتطلبه موهبة الإبداع.

٨- لجأ الصوفي إلى تشخيص المفاهيم المعنوية المجردة مثل (الموت، الفناء، الليل، الزمان،.......) ليوهم القارئ بأن ثمة ما يشاركه معاناته وقلقه وإحساسه.

٩- تمحورت الحقول الدلالية في شعره حول ثلاثة محاور رئيسة وهي: محور الإنسان، محور الطبيعة الجامدة والمتحركة، محور الزمان والمكان واللون، وشكلت هذه المحاور جميعها سبعة عشر حقلاً دلالياً.

١٠- تفاعلت المفردات ضمن الحقول الدلالية بعلاقات الاشتقاق والترادف والاشتمال، إذ شكلت هذه العلاقات ظاهرات عامة في تلك الحقول.

١١- شكلت البؤر الدلالية إضافة إلى المقولات الفرعية مقولات أساسيةً في شعر الصوفي بلغت خمس مقولات هي: مقولة الجمال، مقولة الموت والتغييب، مقولة المكان، مقولة الثقافة، مقولة الضعف والخوف.

الفصل الثاني

أ- الصورة الشعرية.

ب- سمات الرومانتيكية.

أ- الصورة الشعرية:

إن دراسة الصورة الشعرية أمر ليس من السهل ارتياده وذلك نظراً لتعدد المناهج النقدية التي تناولتها بالبحث والتحليل، وكل منهج يأخذ بجانبٍ منها، فثمة الجانب النفسي للصورة، والجانب الفكري، والجانب الواقعي، والجانب البلاغي.........الخ.

والولوج في ساح الصورة الشعرية والغور في أعماقها والتنقيب عن أثرها في تحقيق جمالية النص الشعري يظل غايتنا من تناولها وتحليلها عند شاعرين معاصرين كان التجديد قد أخذ

يتسال مناحي تجربتيهما الشعرية كافة، فطال الصورة كما طال اللغة والبحر والنهج الشعري جميعاً، بيد أن الوقوف على طبيعة الصورة الشعرية أمر يكلفنا العناء والجهد، وما يعنينا في البحث هو استخدام الشاعر للصورة أي (وضع الفكرة في قالب تصويري جميل) فنسلّم مع الدكتور إسماعيل بأن الصورة "**تركيبةٌ غريبةٌ معقدةٌ... وتحديد طبيعتها محفوفٌ بكثير من الصعوبات**"(1)

ولا تهمنا طبيعة الصورة بقدر ما يهمنا موقف الفنان أو الشاعر من الصورة " **فموقف الشاعر في تجربته وفي حالته النفسية والفكرية هو في حقيقة الأمر ما يبرز في الصور التي لعب فيها الخيال دوراً كبيراً**"(2). فالصورة تعكس الموقف النفسي والفكري للشاعر وهذا يأخذ بيدنا لذكر مصادر الصورة الشعرية، وهما مصدران:

- **المصدر الأول.. الخيال:**

إن اكتشاف أهمية الخيال في تشكيل الصورة الشعرية أخذ يتطور شيئاً فشيئاً ولهذا الاكتشاف تُعزى أهمية دراسة الصورة في النص الشعري، والخيال "**هو ملكة التشكيل الفني والفكري للصورة، لأنه وسيلة عظمى للتعبير عن الأبعاد الأخرى للمعنى والإيحاء بالجو النفسي والفكري الذي تتضمنه الصورة**"(3).

فالقراءة الأولى للصورة تُعيننا في فهم معناها الأولي لكن التحليق في فضائها يكشف أمامنا المعاني الجزئية التي كونت المعنى الكلي (الأبعاد الأخرى) وهذا بطبيعته ينقلنا إلى حالٍ شعورية لم تكن قائمةً قبل هذا الكشف والتمعن في أجزاء الصورة.

وأهمية الخيال في إبداع الصورة أخذت تتجلى وتعرب عن نفسها بجرأة منذ الثورة الرومانتيكية في الأدب فالخيط الدقيق الذي يفصل الصورة التقليدية عن الصورة الرومانتيكية الجديدة هو هذه الأهمية التي أُعطيت للخيال في إبداع الصورة ودراستها "**فالشعراء العرب... تجاوزوا مع**

---

(1) إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط٤ ١٩٨١، ص٢٠

(2) دهمان، د.أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق، ج١، ط١، ١٩٨٦، ص٣٦٢.

(3) نفسه، ص٩٩.

الزمن شعر الصورة الجزئية، الحسية، شعر التصور الذي يعتمد على تشبيه منفرد، أو استعارة منفردة، إلى شعر الخيال، شعر الصورة المركبة أو المتكاملة"[(١)]

فكانت من ثم الصورة الرمزية والصورة السريالية والصورة الحداثية التي غدا الغموض ثيمتها الأساسية.

أما **المصدر الثاني** الذي تمتح منه الصورة الشعرية مادتها فهو **الواقع** بنوعيه الحسي والذهني ويبدو أثر الواقع الحسي في تكون الصورة من خلال موضوعها الذي يندرج ضمن مجالات الحياة الإنسانية واليومية، بينما يبدو أثر الواقع الذهني متجسداً بالمؤثرات والانفعالات النفسية التي تخلّفها التجارب وحركة الواقع في ذات الشاعر، والمؤثرات العقلية المتصلة بثقافة الشاعر وخبراته الخاصة.[(٢)]

بيد أن العلاقة بين الخيال والواقع علاقةٌ متداخلة في تشكيل الصورة الشعرية، فالواقع يرفد الصورة بالمادة الخام ليعتمل فيها خيال الشاعر، فالصورة تتناول موضوعاتها من الطبيعة مثلاً، لكنها "**تعد الطبيعة غير حاضرة، إنها تلغيها لتقيم مكانها صورة عن طريق الخيال من الواقع"**[(٣)] كما أن إبداع الشاعر يقاس من خلال "**قدرة الشاعر على الإيحاء بحركة الواقع من خلال الصياغة المتميزة التي تحقق توازناً بين المجهول والمعلوم، المدهش والمعقول للوصول إلى القيمة الفكرية المطلوبة"**[(٤)]**.** لكن الإيحاء بحركة الواقع غير التقرير بها فالصورة "**من الناحية الفنية والمعنوية هي قسيمة المجاز والحقيقة وكلاهما معبر"**[(٥)]، وبناء عليه تقسمت الصورة الشعرية إلى الصورة التقريرية والصورة الإيحائية، فالمجاز يرادفه الإيحاء، بينما يرادف الحقيقةَ التقرير والصورة التقريرية " **تتصف بالوضوح والتميز.. وضوح التقرير الذي لا**

---

(١) ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون، دار التراث،ط١، ١٩٧٨م، ص٢٧٦.

(٢) صالح، بشري موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٥٩، (بتصرف).

(٣) عكو، سلمى، الصورة الفنية آفاقاً وأعماقاً، دمشق، ص٩٤.

(٤) صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص٦٠.

(٥) دهمان، د.أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ج١، ص٣٤٢.

يوحي بأكثر مما يقول... بينما تشتمل [الصورة الإيحائية][1] على العنصر العاطفي والروحي، وعلى تجارب الشاعر النفسية ورؤيته للوجود حيث تجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة لذاتها"[2] ومع ذلك فقد اعتمدت دراسة الصورة التقليدية على الأساليب البيانية التي تسهم في تكوين الصورة الشعرية فالاستعارة تفيد التوضيح وهي" **تقوم بأداء دور كبير حينما يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل"**[3]، والتشبيه صورة من خلال "**استحداث قرابة بين شيئين متباعدين أو إيجاد صلة بينهما عن طريق التشبيه أو المقارنة أو الربط"**[4] .

والمقارنة قد يلجأ إليها الشاعر "**ليوضح بمعنى آخر المعنى الأول، ليظهر التشابه عن طريق إيجاد صلة بينهما بإعطاء الشيء صورة شيء آخر".**[5]

حتى إذا جاء الشعر الرومانتيكي وهو شعر عني بالعاطفة كثيراً، فعني تباعاً بكثرة التصوير في الشعر ليرسخ العواطف في النفوس عن طريق الخيال، على اعتبار أن "**الصورة أنجع وسيلة لتثبيت الآثار العاطفية للشعر في النفوس"**[6]

فالرومانتيكية هي ثورة الخيال، ومفهوم الخيال في خلق الصورة الشعرية وفي الإبداع الشعري ككل تطور منذ أن نظّر كولردج لذلك، فالخيال هو القوة السحرية كما وصفها بقوله "**إن من خصائص العبقرية ذلك الوضوح الذي يساند ويكيف الصور والأفكار والعواطف في عقل الشاعر الذي يشيع نغمة الوحدة التي تصهر كلاً في كل بواسطة تلك القوة الجامعة السحرية التي تسمى الخيال"**[7]

---

(1) زيادة على الأصل.

(2) دهمان، د.أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ج١، ص٣٤٤.

(3) نفسه، ص٣٥٨.

(4) نفسه، ص٣٣٥.

(5) نفسه، ص٣٤٢.

(6) ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص٣٠٣.

(7) نقلاً عن محمد حسن، عبدا ، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣م، ص١٩٢

ونظرية الخيال هذه حققت تحولاً في تاريخ الشعر في أوروبا في القرن الثامن عشر، والتقى أصحاب المذهب الرومانتيكي في تعريفهم للخيال حول نقطة واحدة هي حرية المخيلة "**إذْ تعاملوا معها تعاملاً خليقاً بتلك الهبة التي منحت للإنسان، لتطلقه من ربقة الواقع الآسر، ومحدودية التخوم وقيود العالم**"[1].

فغدا الخيال جوهر النظرية الرومانتيكية بعد أن تحول مفهومه من الدلالة الميتة إلى الدلالة الخالقة، والرومانتيكيون العرب استقبلوا هذه الاستحالة وطوروها فمنهم من أغرق في مفهوم الخيال فسلخه عن الواقع وبالتالي سلخ الصورة عنه، ومنهم من أعاده إلى الواقع موحداً بين الذات والموضوع في خلق الصورة، فالرومانتيكي في واقع الأمر "**لا يتاح له فهم ما تجيش به عواطفه وآماله إلا بالصورة والأخيلة التي يضيفها إلى الحقائق**"[2].

وكثيراً ما عرف الخيال الرومانتيكي بجموحه وطموحه البعيدين فالخيال الرومانتيكي المجنح "**يتطلب مثالاً له أينما وجده في غير زمانه ومكانه لا يستوحيه أولاً وأخراً إلا من ذات نفسه**"[3]، وهذا التحليق في العالم الخارجي بعيداً عن الواقع أوقع بعض الرومانتيكين الرومانتيكين في مطب الانطواء على ذواتهم وأفقد كثيرين منهم الإحساس بهموم مجتمعه وفرصة التكيف مع الواقع المعيش فعمدوا إلى محاولات للتخلص من هذا الشعور بعدم التوازن غير أن بعضهم الآخر تدارك السقوط في الهاوية وحافظ على التوازن بين الفكر والعاطفة فكانت "**مهمة الخيال هنا ليست أن تعيد الخارج أو الواقع كما هو، بل أن تكشفه وتفسره وتبنيه من جديد**"[4].

وعلى العلى الرغم من من أن كولردج ظلّ يرى في الخيال ملكةً قائمةً بذاتها إلى جانب بقية ملكات الإنسان فقد رأى الرومانتيكيون العرب فيه طاقة توحد وتصهر ملكات الإنسان "**طاقة لا تتقابل فيها ملكات الإنسان ومواهبه وإنما تتلاقى وتنصهر وتتحد في قوة دافعة خلاّقة هي**

---

(1) عكو، سلمى، الصورة الفنية آفاقاً وأعماقاً، دمشق، ص٩٦.

(2) هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، ط٦، ١٩٨١، ص٨٦.

(3) نفسه، وعينها.

(4) اليافي، نعيم، الشعر العربي الحديث، دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١م، ص١٠٩.

الرؤية الجديدة، وفي هذه الطاقة لا يختصم الذهن مع الخيال وإنما يصبح إحدى قواه، ولا يصارع التفكير الإحساس وإنما يدعمه ويسنده"[1].

كما أن هذه الطاقة عندهم توحد بين الذات والموضوع أيضاً منطلقة من أن الواقع والخيال معاً هما أساس الخلق الفني "**فالخيال طاقة كلية توحد بين شيئين كل منهما يرتبط بالآخر، الأنا والموضوع، جوهر الأشياء وأعراضها"[2]**، ويرى العقاد أن الخيال "**ليس اختلاقاً وابتداعاً لشيء لم يكن موجوداً، وليس هو شيئاً مناقضاً للواقع المباشر ينأى بعيداً عنه، بل على العكس إنه على صلة شديدة به يرتبط نتاجه بما يقدمه هذا الواقع، ويلتحم أساسه الفني بأساس الخلق الإلهي"[3]**

فكثيرون هم الذين ابتعدوا عن الإغراق في الخيال لدرجة تفصله عن الواقع كما أن كثيرين هم الذين اقتربوا من الإغراق في الخيال في نتاجهم الشعري إن قصداً أو سهواً معذبين ذواتهم إخلاصاً للألم والتشاؤم اللذين يعيشونهما وهذا ما جعل الشعر الرومانتيكي يتسم بـ "**الاستغراق في مجموعات الألفاظ ذات الإيحاءات والتهويمات الخيالية فكثر فيه الغمام والشفق والأسى والضنى والظلال وغيرها"[4]** حتى غدت هذه المشاهد موضوعات للصورة الرومانتيكية ترسخ إحساس المعذّب في الكون.

وفحوى الكلام: إن التيار الرومانتيكي قلب الموازين داخل النظرية الشعرية فمس كل شيء فيها اللغة والصورة والأساليب البيانية وقد أكدت نظرية التعبير الرومانتيكية على قيمتين جديدتين لتقابل بهما قيمتين قديمتين، القيمة الأولى "**قضية الإيحاء في مقابل التقرير والمباشرة. والأخرى قضية المعنى في مقابل الشكل الصلب"[5]**، فحاولوا الابتعاد عن التقرير والمباشرة قدر المستطاع، كما أن جماعة الديوان قدمت مفهوماً عظيماً في سبيل النزعة الرومانتيكية ميزها عن مثيلتها الغربية وحاك لها ثوباً عربياً جديداً اتخذت من الأساليب البيانية المستخدمة في صياغة

---

(1) اليافي، نعيم، الشعر العربي الحديث، ص١٠٥.

(2) نفسه، ص١٠٦.

(3) العقاد، عباس محمود، مراجعات، منشورات دار المكتبة العصرية، بيروت- صيدا، ١٩٨٣م، ص٦٧.

(4) الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، د.ت، ص١٤٨.

(5) اليافي، نعيم، الشعر العربي الحديث، ص٨٤.

الصورة الشعرية مجالاً تصب فيه رؤيتها الجديدة فصار التشبيه "**يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية، وعقل الإنسان، وكلما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس وأقرب إلى العاطفة كان حقيقاً بالوصف..... فوصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقروناً بعواطف الإنسان وخواطره وذكرياته وأمانيه وصلات نفسه"**[(١)]**.**

كما أن الاستعارات والتشبيهات ما هي إلا "**أشياء تختلف في ظاهرها ولكنها في كنهها واحدة لا خلاف بينها.. إذ إنه لا محل في معجم النفوس إلا للمعاني"**[(٢)]**.**

ومنه تُرفق الرومانتيكية بأدب العواطف والانفعالات والمعاني والرومانتيكيون لابثون فيها أحقاباً لا يريدون لها التنحي عن ريادة مذاهب الأدب لأنها كلّمت دواخلهم، وسمعت أنات مواجعهم وعبروا من خلالها عن دقائق مشاعرهم وأحاسيسهم وكانوا متجهين إلى الصورة واللغة على السواء في تطوير نظريتهم الشعرية، لكن الصورة كانت أشق منالاً بالنسبة إليهم لما فيها من تعقيد في طبيعتها وجوانبها المختلفة.

فالشاعر الرومانتيكي "**وجد نفسه أمام خارج غني متشابك عليه أن يحوله إلى داخل عميق لكي يدركه... واعتقد أن وسيلته الوحيدة إلى ذلك وإلى احتواء شيمته الرومانسية بجميع ما تحمل هي (الصورة)"**[(٣)]**،** فلجأ إلى الصورة المجازية (الإيحائية) علماً أن الوضوح في الصورة الشعرية وصلة القرابة بين أطرافها لا يلغي مجازية المعنى والإيحاء به، وهذه المجازية تخضع لملكة الخلق عند الشاعر التي تخضع بدورها لتأثير عدة ملكات، ولا ننسى بعد ذلك أن نذكر أن الصورة الرومانتيكية اختلطت بها بذور الصورة التقليدية أحياناً، كما تسللت إليها إرهاصات الصورة السريالية أحياناً أخرى وذلك نتيجة محدودية الخيال في الأولى والإغراق فيه في الثانية مع التسليم بأن كل محدث هو نتيجةٌ لما قبله وعلةٌ فيما بعده.

وسنعرض لنماذج من الصورة الشعرية لدى كلٍ من وصفي قرنفلي وعبد الباسط الصوفي ابتداء بـ :

---

(١) العقاد، عباس محمود، مراجعات، ص٩٠.

(٢) نفسه، ص٩٣.

(٣) اليافي، نعيم، الشعر العربي الحديث، ص١٢٨.

- الصورة في شعر وصفي قرنفلي:

يقول في رثاء صديقه عبد السلام عيون السود:

"كأن جبهتَه السكْرى - على هدبي- نَجم تَموتُ، على الآفَاق، نَجواه!"[١]

يتفق المشبه والمشبه به في مقام العلو، فالجبهة تعلو الوجه، والنجم يعلو في السماء، وقد ألفنا هذا التشبيه في الصورة التقليدية، غير أن الشاعر يريد إعلاء الجبهة السكرى، فاستعار الشاعر حالة السكر وجعلها للجبهة، فالتركيب الاستعاري مع التشبيه، كلاهما أغنى صورة قرنفلي السابقة، كما أن الجبهة السكرى نجم يناجي باستمرار، وهذه المناجاة تتلاشى في وسع الآفاق باستمرار أيضاً، فتقنية الصورة قائمةٌ على علاقة المشابهة بين الجبهة والنجم بوساطة كاف التشبيه التي أفادت المقاربة أيضاً، وطرفا التشبيه محسوسان لكن المشبه به(النجم) يناجي، ونجواه تموت، إذ أضفى الفعل المضارع حركةً على الصورة وهذه أيضاً من ميزات الصور الشعرية الرومانتيكية التي تطورت من الاسم إلى الفعل أي إلى الحركة ثم يقول:

"ماذا يقُولُ الصدى إن بح واخْتَنَقَتْ (نُرى أَراه..) إلا رجع الصدى آه" [٢]

وقد قيل: **"الصورة الرومانتيكية تدر من أعماق معاناة التشاؤم والتخاذل"[٣]**، فكيف إذا كان موضوع الصورة رثاء من شاعر رومانتيكي؟!

إن إسناد البحة لصدى الصوت مألوفٌ كون البحة تُسند للصوت منطقياً، إلا أن عطف الاختناق عليها أضفى على هذا الصدى حالتي البحة والاختناق، وهما حالتان متوافقتان لا متنافرتان، إن التحول من النعت إلى الحركة وذلك بتضمين الصورة أربعة أفعال، ميز الصورة ببعد تجديدي إضافة إلى اتكاء الشاعر على الاستعارة في بناء الصورة، كما أن القصيدة بمجملها تجسد حالاً شعوريةً حزينة، فما من عجبٍ بعد ذلك أن تحمل صوره الشعرية هذه المعاني الرثائية، فالصورة

---

[١] قرنفلي، وصفي: الديوان، ص١٤٢.

[٢] نفسه، وعينها.

[٣] الحاوي، إيليا، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص٢٥٥.

الشعرية الرومانتيكية "**تعبر عن ظواهر الحياة السوداوية الكالحة، وتوحي بالحسرة والتشاؤم، وتنشر أفياء اليأس والأسى**"[1]، وهذه المعاني حملتها صورة قرنفلي السابقة، أما في قوله:

"هود الورد، في جبينك، لِلصبح، فأَغْفَى، وراح بالورد يحلُم

واستَفَاقَ المساء، سكْران، في هدبيك، يحبو، معقد الظل، مبهم

وكأن الريحان، قد طُل، إِذْ دست عليه، والروض، إذا لُحت، برعم

حسباك نَيسان، فاختَلَجا شَوقاً، وفيلَ الربيع، قد لاح أَو هم

آمن العطر حين مر بنَهديك، وقالَ الضحى، هنيئاً لِثَوبِك

ولوى الحب جيده، ومشَى، عبداً ذَليلاً، على ثَنيات دربِك"[2].

الصورة (صورة الطبيعة أيام الربيع) مبنية على التركيب الاستعاري، والشاعر يمزج في هذه الصورة بين الطبيعة وغزل المرأة، فالصورة عاطفية مبعثُها إحساس الشاعر بجمال المرأة وجمال الطبيعة، والطبيعة استجابت لمشاعر الرومانتكيين في حزنهم وفرحهم وجميع أحوالهم "**طابعها في أدبهم أصدق وأكثر تنوعاً. وذلك لرهف إحساسهم ورقّة مشاعرهم... ويكثر تشخيص الأشياء في الأدب العاطفي**"[3] كما أن كل فصل من فصول السنة يرمز إلى شيء عند الرومانتيكيين "**فالربيع عندهم يرمز إلى انبثاق الحياة وتفتحها**"[4] وهذا بطبيعته كفيلٌ بإضفاء روح التفاؤل والأمل في شعر وصفي، كما أن ثمة مظاهر طبيعية أخرى استحوذت على اهتمام الرومانتيكي الشاعر، فكان مشهد الغروب صورةً رائعة امتزجت فيها ألوان شتى: يقول وصفي قرنفلي في قصيدة له بعنوان (شحوب):

"تَهالكَتْ كالنزيفْ

وتَراخَتْ، وغَابت العين، تَحلُم

لم يبقَ إِلا رفيفٌ

---

(1) **اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م، ص١٢٤.**

(2) **قرنفلي، وصفي، الديوان ص١٥.**

(3) **هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية، ص٨.**

(4) **اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص١١١.**

مستكين كالظل في الهدبِ، هوم

***

دم، بلون الأسى،

آه، هذا الدم النقي الشاحب

كأنه إذْ هفَا

لمحةُ النورِ، في الأصيل الذاهب

***

وسنَان أو كالوسن

يعقد الهدب، أو يلف الشفَاها

والحزن، أو كالحزن

مس تلك الشفَاه وانحل آها

***

فَجر، وراء الجبين

يتَراءى، وسنَان، والماء في الخَد

ينْضو غُبار السنين

عالماً مغْلقاً، وظلا معقد

***

وفي انْطباعِ الحنَايا

ذكْرياتٌ، ململماتٌ، عذَاب

آه لِتلك الزوايا

لو صحا السر، واستَفاق السراب

***

برعم، هم وانْثَنَى

نَاعماً، في الشفَاه، ينْصاح، أحمر

هز دنْياه، والمنَى

مثْقَلاتٌ، دارتْ به تَتَعثّر

***

اشرب وقُلْ لِلشفَقْ،

نَائِماً، في عيونها: اصح واشرب

أوماً الفَجر، يا أُفُقْ

سله، ماذا يريد؟ أيان يذْهب؟"[١]

قصيدة شحوب صورة رومانتيكية موحدة تضم بين أطرافها أشتات صورٍ جزئية اختارها قلم الشاعر في وصف غروب الشمس عن الكون مجسداً إحساسه بدورة الحياة في هذه اللحظة الزمنية، كما أن "**الخريف يقترن بجفاف [الحياة][٢] وتساقط أوراقها**"[٣] فالغروب والخريف متساويان بهذا الأمر فهو أيضاً يرمز إلى الرحيل والتراجع وإذا سلمنا مع الدكتور نعيم اليافي بأن الصورة الرومانتيكية ذات طبيعة إسقاطية[*][٤]، "**فكانت واسطةً للبناء لأنها كانت أداةً للمعرفة وأداةً للإحساس**"[٥] فنرى أن صورة وصفي الغروبية عبرت عن إحساسه بالانهزام أمام حتمية الزمن ودورانه، فالدلالات السلبية للألفاظ (أفعال، أسماء) وابتداء القصيدة ب(تهالكت: تراخت= تفاعلت)، مما يوحي بثقل الحركة والمقاومة كأن الشمس لا تريد الرحيل لكن ما بيدها حيلة.

---

[١] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص٧١ـ ٧٢.

[٢] زيادة على الأصل.

[٣] اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص١١١.

[*] الإسقاط: منح الخارج صفة الداخل، وقوامه على الأغلب ما يسمى بالمغالطة الوجدانية وسبيله الوحيد إلى البروز هو الصورة.

[٤] اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية، ص١٠٨.

[٥] نفسه، ص١١٤.

والاتكاء على الاستعارة في بناء الصورة باعتبارها أكثر دلالةً عليها دون انعدام التشبيه منحها قدرةً تعبيرية مضاعفة، ثم ابتداء المقطع الثالث بـ (وسنان أو كالوسن) ليجدد ثقل إحساسه بالزمن، إلا أن الأمر يتغير في المقطع الرابع ليدرك الفجر الذي يلوح من بعيد وينفض غبار الماضي وهذا ما اعتاد الرومانتيكي الهروب إليه عندما تضيق به الذرائع، لكنه بعودة الماضي والذكريات أدرك الجمال ولون صورته باللون الأحمر بعد أن كان الشحوب يظللها من بداية القصيدة وكأنما لون الشفق الممزوج من الأحمر والأصفر هو ما أوحى له بهذين اللونين، وكثيراً ما استعمل الرومانتيكيون الألوان الرامزة في صورهم الشعرية "**فالأصفر يدل على الخريف والحزن والموت والقحط والبؤس والذبول والألم والشحوب والانقباض**"[(١)] وهذا ما أحسه الشاعر وقت غروب الشمس، واللون الأحمر "**يشير إلى الشهوة والنشوة والثورة والتمرد والحركة والحياة الصاخبة والغضب والانتقام والقسوة**"[(٢)] فدبت روح الحياة في الصورة التي أوشكت على الهلاك، وهذه طبيعة صورة وصفي قرنفلي الشعرية إحساس بالنشوة بعد الحزن والتأمل فيقول في آخر القصيدة (اصح، واشرب) مدركاً حالة التبدل والتغير المستمرة والفجر الذي تراءى له سيزول بأفول الشمس ليظهر في يوم جديد، وإدراك لعبة التغير هذه تُبدد رؤية الشاعر لهذا الحضور والغياب، فتنزع عنها الطابع المأساوي لكنها تحتفظ لها بعاطفيتها ورؤيتها الذاتية، فالرومانتيكيون كما هو معروف عنهم "**يمزجون مشاعرهم بمناظر الطبيعة.. فتتحدث بلغة إحساساتهم وتفصح عنها، وتصدر عن مواقفهم الذاتية منها**"[(٣)]

وها هو موقف قرنفلي من الزمن يتبدى من خلال مشهد الغروب الكلي بما يتضمنه هذا المشهد من جزئيات صغيرة أيضاً مبشراً بتحقيق الوحدة الكاملة في القصيدة، فالقصيدة ما هي إلا "**وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تتشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل نفسه**"[(٤)].

---

(١) نفسه، ص٢٢١.

(٢) نفسه، ص٢٢٢.

(٣) صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص٤٥.

(٤) اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص٧.

ولا نخرج من الطبيعة خالي الوفاض دون المرور بالخريف الذي يعد أفضل الفصول بالنسبة للرومانتيكيين فهو "**يتفق ونفوسهم الآسية، فصل الضباب والجليد، وفيه تتجرد الغصون من أوراقها وتعصف الريح بالأوراق الجافة، ويقف نبض الحياة في الأشجار، وهذه المناظر توحي بالذبول والتحلل، والفناء، وتتجاوب مشاعر الطبيعة الحزينة آنذاك مع مشاعر الرومانتيكيين**"[(١)]

فلا نكاد نقرأ لشاعرٍ رومانتيكي إلا وتناول الخريف بوصفه ويفرغ شحناته الوجودية القلقة في صورته، وفي ديوان وراء السراب تستوقفنا قصيدة (خريف) التي يقول فيها:

سكُون

على الأرض، يحضنُها كالحلُم

وفي النفْس، همس، وجرس حزين

كأن الدماء، بقَايا نغَم

****

ذُهولٌ

وظل سخي، يلُف الأفُقْ

وفي الروض، إيماءةٌ، للطلُولْ

ومتكأٌ، لانهيارِ الشفَقْ

****

رفيفٌ

شَرود هفَا، نَاعم، كالوسن

(١) هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية، ص١٧٣.

كأن السماء، وراء الخَريفْ

تَخُط الحداد، وتَحيا الشجن

***

مساء

على الشمس، في ظُهرها الشاحبِ

وفي الهدبِ، تَهويمةٌ، وانطفاء

وفي الكأس، تَمتَمةُ الذاهبِ"[1]

إن ما نلمحه من هذه الصورة الشعرية استكانةً وهدوءاً نسبياً وكأن السكون ظلّل الأرض بما فيها، فالصورة تحمل بين طياتها قلقاً نفسياً ولا تحمل الأسى والضباب والجفاف الذي يرمز إليه وجود الخريف في الصورة الرومانتيكية، وكأن فصل الخريف أفلت من الشاعر ليجد مكانه ظلال الخريف تخيم على الوجود فتُحدثُ شعوراً قلقاً في نفسه فيقول: جرس حزين، وفي الروض إيماءة للطلول، شرود هفا، الشمس في ظهرها الشاحب.

هذه كلها عبارات تؤدي معنى واحداً وهو مقدمة الخريف الذي يهم بالحلول ولما يأتي بعد، فالخريف يأتي على درجات عند قرنفلي وأول ما يقترن حلول الخريف عند الرومانتيكيين بالغروب الذي وجدنا تكثيفاً لوصفه في شعر وصفي، فلا تكاد هذه الصورة تختلف عن سابقتها إلا باهتمام أكثر بتجسيد الزمن في الصورة السابقة وهذا التداخل بين الخريف والغروب ليس معيباً في صورة وصفي الشعرية غير أنها تجسد موقفاً انفعالياً رومانتيكياً أراده الشاعر من صورته تلك، وكأن العلاقة بين عنوان القصيدة وسطورها الشعرية علاقة اضطراد وليست علاقة ارتباط وثيق، بيد أن صوراً كثيرةً في شعره هي التي عنيت بالجانب الفكري أكثر من عنايتها بالجانب النفسي للشاعر، وطالما أن الشعر "**لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئاً لا**

[1] قرنفلي، وصفي، الديوان، ص٨٩ ـ ٩٠.

يمكن قوله بشكلٍ آخر"[1] فإن الصورة تحمل فكرةً ما وتضع هذه الفكرة في قالبٍ شعوري جميل فتؤدي وظيفة جمالية معرفية، وإن كانت الصورة الرومانتيكية تمتح موضوعاتها من عناصر التجربة الرومانتيكية (الحب، الغربة، الطبيعة، الحرية) فإن الصورة الواقعية تمتح موضوعاتها من مجريات الحياة الإنسانية عموماً وتحاول الخروج من الخاص إلى العام بتجربتها فتحمل في ذاتها هماً إنسانياً وبعداً قومياً كثيراً ما حاول الرومانتيكيون طرقه من خلال تناول موضوعات واقعية للصورة الشعرية ، فيقول قرنفلي على سبيل المثال:

"وشَـعبنَا، كالطيـب، عضـتْ بِـه قَـارورةٌ، محكمـةٌ، فَـاخْتَنَقْ

إن القـوارير، غَـداً، شَـظيةٌ تَحـتَ نعـال الشـعب،إذْ ينْطَلـق"[2]

الصورة سمتُها الوضوح فهي قائمة على المقاربة بين طرفي التشبيه الذي لا يجهد الفكر في استنباط علاقته، والطيب الذي يتميز بالرائحة الذكية سرعان ما يتحول إلى حبسٍ في قارورة تحرمه تنشّق الهواء النقي فيختنق، والمقصود بالقارورة (القوانين والأنظمة) السائدة في تلك الحقبة الزمنية، وما انطوت عليه من فوضى حرمت الإنسان من حقوقه، وهذا الظلم يختزن قوةً تثور وتحرق، فالصورة رائعة على ما فيها من وضوح فتحويل الدلالة من الشعب إلى القارورة، وتوالي النعوت لهذه القارورة مع تعدد الدلالات الجزئية الصغيرة (الإحكام، الاختناق، الشظية) لتعود إلى الدلالة الأصلية (الشعب)، فوضوح الصورة وتقليدية البناء الفني فيها لم يحرماها جمالية المعنى المؤدى.

وإذا ذهبنا إلى أن هذا الضرب من الصور ينحو عن النزعة الرومانتيكية المعروفة بالحزن والتشاؤم والإفراط في تأمل الذات وجدنا أن شعر وصفي يحفل بالصور التي تحمل بذوراً واقعية وتنم عن التزام ثوري واضح في شعره فيقول مثلاً:

"جِـراح الـذل، قَـد نَتنَـتْ ونَـزتْ وهلْ رشْـح الجِـراح، سـوى صـديد"[3]

---

[1] **عكّو، سلمى، الصورة الفنية آفاقاً وأعماقاً، ص٨٤.**

[2] **قرنفلي، وصفي، الديوان، ص٩.**

[3] **قرنفلي، وصفي، الديوان، ص٩٥.**

نستطيع القول: إن بناء الصورة قائم على علاقة غير المشابهة بين الجراح والذل، فهي مجازية إيحائية، فللذلّ عند فرنفلي جراح كما أن له جناحاً في قوله تعالى: ﴿**واخْفض لهما جناَح الذل من الرحمة**﴾[1] ولكل مقامٍ مقال.

فجراح الذلّ، ويقصد بها الشاعر ذم قرارات الجامعة العربية، أصابها نتن (خبثت رائحتها) ويرشح منها القيح، فهي في حال استفحال بالمرض فكيف يكون العلاج بعد ذلك، فالشاعر أراد أن يبين حال الجامعة العربية آنذاك بقراراتها المريضة الضعيفة وقد نتنت وعمد إلى هذه الصورة المجازية ليوحي بهول المصيبة والحال المتردية، فلو كان كلامه نثرياً أو تقريرياً لما أحدث هزةً في النفس يستجيب لها العقل وهذا رجاء الشاعر من صورته الآنفة، فوصفي يلجأ إلى التصوير والتقرير في شعره دون أن يتخلى عن وضوحها على أن "**المعنى الواضح في الشعر أشبه بدليل ينبغي أن يسعى بنا لاقتفاء آثار الشاعر في رحلته عبر التجربة الشعرية...التي تكون عميقة الجذور في النفس كثيرة التقمص تظهر وتتقرر بمعنى من المعاني أو صورة من الصور**"[2].

ومنه نخاص إلى مايأتي:

١- الاتكاء على الاستعارة في البناء الفني للصورة حقق نصرة الثورة الرومانتيكية التي طورت الاتجاه البلاغي للصورة عندما "**تطور وضع التشبيه على مستوى أدنى حين انتقل من الارتكاز على العقل إلى الارتكاز على النفس، وبرز شكل الاستعارة واسطة للتعبير عن الموقف الجديد على مستوى أعلى**"[3].

٢- إن طموح الشاعر الرومانتيكي لبلوغ الوحدة العضوية في القصيدة أمر مهم في اختيار الصورة الشعرية وموضوعها، غير أن صورة وصفي لم تحقق هذا الأمر في بعض الأحيان.

---

(1) القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية (٢٤).

(2) حاوي، إيليا، نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني بيروت، ج١، د.ت، ص٨.

(3) اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص155.

٣- إن من ظواهر الصدع في الوحدة العضوية للصورة الكلية،، انعدام العلاقة بين عنوان القصيدة والأبيات التي تحت هذا العنوان، وهذا ما رأيناه في قصيدة (خريف)، إلا أن الشاعر حاول تحقيق التكامل في صورته من خلال تجميع صور جزئية، ومثاله قصيدة (شحوب).

٤- إن إخلاص وصفي للصورة الرومانتيكية لم يكن تاماً لا من حيث موضوعها ولا من حيث بناؤها الفني.

٥- تسللت بذور الواقعية الاشتراكية إلى صورة وصفي لتأخذ حيزاً واسعاً، مما ينم عن أفكار سياسية تقدمية مناهضة للجور والاستغلال.

٦- تضمنت الصورة الرومانتيكية موضوعات (الغزل، التأمل، الطبيعة) بما يتفق ونزعة الرومانتيكيين العامة، مع المزج بين أكثر من موضوع أحياناً.

الصورة في شعر عبد الباسط الصوفي:

يقول عبد الباسط الصوفي في آثاره: "**إن الصورة تتشكل عن طريق الحواس التي هي بمثابة النوافذ المطلّة على العالم الخارجي، وهي الصلة بيننا وبين ما هو خارج عنّا، تتواكب حيالها الرؤى والألوان في عيد أبدي، وفي امتلاء هذه الحواس يكون الامتلاء الفكري**"[(١)].

نستشفّ من كلام الصوفي السابق وعيه لحقيقة الخلق الفني للصورة، وهذا الخلق قائم على طبيعة الإدراك، أي ما هو متصلٌ بالنفس المدركة والشيء المدرك، "**وعندما تسعى النفس المدركة لتتعرف الشيء المدرك متوسلةً بحالتها الانفعالية تكون في واحد من الأوضاع الثلاثة الآتية: فهي إما أن تدور بمشاعرها حول الموضوع ومعه، أو تمزج إحساساتها به، أو تنصهر فيه، وعن الحالة الأولى نقول إنها متعاطفة معه، وعن الثانية متحدة به، وعن الثالثة منعدمة فيه**"[(٢)] وحال الامتلاء الفكري التي ذكرها الصوفي تتوافق مع الحال الثالثة التي ذكرها اليافي عندما تنصهر النفس المدركة في الشيء المدرك فتنعدم فيه فتكون الصورة عندئذ "**وحي التجربة**

---

(١) آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٣٧٠.

(٢) اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص١٥٦.

الشعرية وهي أعلى مستوى فني يخرج نتيجة الخلق الفني والأصالة"[1]، وما يثير اهتمامنا حول هذا الأمر هو هل استطاع الصوفي أن يخلص لفكرته التنظيرية، وهل ساعدته طبيعته الانفعالية الحادة في عملية خلق فني كتلك التي أرادها؟

يقول الصوفي يائساً:

"ويلْهثُ السطْر، وتكْبو الكَلمه

وتَلْعقُ الشموع وجه الظلْمه

والوحدةُ الخَرساء، في مأْتَمِها،

تُكَفْكفُ الروح، ليخْفي عقْمه"[2]

إن عجز الشاعر عن تجاوز الأزمات النفسية التي تلاقيه باستمرار (أو يعتقد باستمرارها الدائم في حياته) هو ما أنتج هذه الصورة ووجودها رحيب في شعر الصوفي، فالليل هو الأفضل زمنياً لإثارة الشجن والحزن، وكل الكلام الذي يحاول الشاعر أن يكتبه في هذا الشأن ليريح نفسه غير مجد، لنشعر من ثم أنه خطّ كلاماً على الورق في مخيلته ولم يكتب شيئاً على هذا السطر اللاهث، بل ظلّ يتأمل في ظلام الليل مع إحساسه هو بالعقم (عقم الحلول والأفكار الإيجابية)، فأسقط ما يحسه هو على السطر والكلمة لنجد أن الصورة الشعرية السابقة ذات طبيعة إسقاطية وهذه من ملامح الصورة الرومانتيكية التي ذكرها د. اليافي ومهمتها منوطةُ بتحقيق المعرفة والإحساس، فالصورة السابقة ما هي إلا تجسيد لحالة نفسية يعيشها الشاعر في زمنٍ محدد. لكنه عندما يقول في قصيدة أخرى:

"سأَهدر كاللج بين الرياح

وأَصبحتُ، في المرج كالخَاطئه

---

[1] دهمان، أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص٣٦٢.

[2] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٥٩.

وعنْد صخُور الزمان الأصم

وفي لطْمة القَدرِ الهازئه

سأحفر بيتي، وأطْوي الشراع

وأغفو على نغمة هادئه"[1]

الشاعر هنا يريد الإفلات من قبضة الزمن بعد أن قيده الزمن مراراً، إنه مثلُ البحر قوي لا متناه، سيفلت إلى عالم آخر مثالي يحلم بوجوده كل الرومانتيكيين، والصوفي يزعم أنه يجده بعد أن يصم الزمان ليبني له خياله المجنح بيتاً في عالمٍ آخر، ثم إن كان التشبيه في السطر الأول حققت تقارباً شديداً بين طرفي الصورة القائمة على علاقة المشابهة، فالشاعر كالبحر، بل يريد أن يكون كذلك ولم يذكر ذلك صراحةً، بل هو كاللج الذي تصخبه الرياح بقوتها مما أعطى الصورة الشعرية طاقة متحركة، والصورة المتحركة التي أبدعتها الثورة الرومانتيكية وأغرم بها الرومانتيكيون فرصدوا "**الحركة الخارجية للموضوعات.. ولعلّ أهم حركتين اثنتين وقفوا عندهما هما حركة البحر وحركة الريح، باعتبارهما بديلان موضوعيان أو مقابلان للنفس الإنسانية في ثورتها وهدوئها**"[2] فإذا تناولنا صورة الصوفي من هذا المنظور نجد أنها تجسد حالةً وجدانية انفعالية، كما أن إلحاحه على الفعل في بناء الصورة يؤكد البعد النفسي الحزين ويؤكد حركيتها من ناحية أخرى، كما أن قلقه النفسي ومن ثم سكينته حالان شبه مؤكدتان بوجود التسويف الذي يوحي بعزيمة وإصرار، ولو أنه قال كأنّي كاللج بين الرياح لاختلف الأمر كثيراً وصارت حالُه لعبةً بين الشك واليقين.

وفي قصيدة (انطواء) يقول الصوفي:

"**تَرنُو، ونَجم الأفْق لا يخْمد**

حيران، قَد ضج بِك المرقَد

---

[1] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص١٧- ١٨.

[2] اليافي، نعيم، تطور الصورة في الشعر العربي الحديث، ص٢١٠.

حيران، تَطوي هدبكَ الملتَوي

على جراحٍ، من دمي تُوقَد

نافذةٌ، يهرب منها الصدى

يطل منها وجهك المجهد

ولهفَةُ المصباح، في غُرفَتي

كموعد أثْكله، موعد

تَستَنْزِفُ الظلمةُ أنْفَاسه

والريح، في خَفْقَته، تُرعد"[1]

ومن المهم أن نذكر أن الصورة الشعرية في هذه القصيدة هي صورة كلية منسوجة من عدة صور بنيت جميعها على التركيب الاستعاري لترسخ شعوراً عارماً بالضياع والملل والسأم الذي يعانيه الشاعر في حقيقة الأمر، وإذا كان الصوفي يتقن لعبة الضمائر لإبهام أمره فيستخدم في هذا المقطع كاف الخطاب فإنه في المقطع الثاني يبهم الأمر أكثر بنسبة الكلام إلى (نا) الفاعلين.

"تَرنُو، ويرنُو الليلُ، والفَرقَد

والصمتُ، والأشْباح، والموقد

ماتَتْ بِنَا الأيام، لا حاضر

يهل، لا ماضٍ لنَا، لا غَد

أساعةٌ بليدةٌ تَنْزوي

وساعةٌ عربِيدةٌ تُزبِد؟!

(1) آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص١٠٨.

وصفْحةٌ، تَشْرب... أحداقَنَا

وصفْحعةٌ[١] حفتْ..عليها.. يد

أفكْرةٌ تَمتَصها... فكْرةٌ

وفكْرةُ، رتيبةٌ، تُنْشَد"[٢]

فالرومانتيكي يعمم إحساسه أكثر فأكثر ليشعر به الجميع فينتقل بذلك من الخاص إلى العام، كما أنّه حقق لصورته خاصية الترابط[*] التي بها أيضاً تتميز الصورة الرومانتيكية عن الصورة التقليدية، **"والعامل الهام في وحدة الصورة هو التجربة الشعورية الواحدة"[٣]**، فالعناية النفسية بتركيب الصورة لها دلالتها لدى أي شاعرٍ رومانتيكي مما يوضح أن الصورة في شعر الصوفي تجسد بالدرجة الأولى جانباً وجدانياً هو جزء أساسي من الموقف العام الكلي اتجاه الكون والحياة.

ولا عجب بعد ذلك أن نجد بين صور الصوفي الشعرية صورة الشتاء الذي يرتبط عند الرومانتيكيين بعواصف الحياة وتلبدها وغيومها الدكناء ويساويه في الدورة اليومية الليل[٤]، فيقول:

"تَصدعتْ كُل السماء، فَالْتَوتْ شُقُوقُها

القَاتمةُ الصخْرية

وجنت البروقُ في وميضها الذري

تُخَبطُ الظلام بالشرر

واصطكت الرعود في عزيفها الجِني

تَقْلَع الصخُور، والشجر"[٥]

---

[١] وردت هكذا في آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، والأصح (صفحةٌ).

[٢] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص١٠٩ ـ ١١٠.

[*] الترابط: يعني استمرار تيار الصور في القصيدة الواحدة دون أن تقطع مجراه أو تعكره انحرافات جانبية ومسارب لا تصب في مسراه أو لا تلتحم به التحاماً من قريب أو من بعيد، للتوسع، كتاب: تطور الصورة الفنية، نعيم اليافي.

[٣] اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية، ص١٤٥.

[٤] نفسه، ص١١١.

[٥] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٧٩.

فالصورة، قائمة على التركيب الاستعاري، وهذه الصورة واضحة المعنى مقارنة مع الصور الأخرى في شعر الصوفي إلا أنها تجسد حالاً انفعالية مضطربة، فالأفعال الواردة (تصدعت، التوت، جنّت، تخبط، اصطكت، تقلع) أفعالٌ نقلت الصورة من الاسم إلى الفعل كما أنها ذات دلالة سلبية رسخت الحال المضطربة في القصيدة لتنقل من ثَم شعوراً مضطرباً عن الشاعر إلى القارئ. على أنه ثمة صور أخرى نستطيع تلمسها في شعر الصوفي عنيت بتجسيد الجانب الوجداني وحملت تحت أفيائها ظلال قضية قومية عامة فيصرخ الصوفي متألماً لحال الأمة العربية:

"يا أرض ما ِللجرح في طَي الثرى

حارتْ جذُور الأيك في أَناته

أف السنين الخَالِيات، كئيبةً

خَرساء لم تَنْبِض، على رعشَاته

كُوني غَد الإنْسان، كُوني مجده

حتى يرى التاريخُ...من نَبضاته"[١]

الشاعر يشارك شعراء الالتزام في حمل لواء القضية العربية، فثمة جرح عميق يئن في باطن الأرض إشارةً إلى قدم هذا الجرح وتغلغله في العمق حتى صار وجذور شجر الأيك جنباً إلى جنب، إلا أن هذه الجذور احتارت من شدة توجعه وأنّاته، فكيف لا يشعر الإنسان على وجه هذه الأرض المعذّبة بصعوبة هذا الجرح وضرورة استشفائه.

ومن الملاحظ في صورة الصوفي أنّه اتخذ من الاستعارة واسطة لبناء الصورة كما أن الحاجة إلى أسلوب أقوى في التعبير خلقَ صورةً نابضةً بالحياة، فالجرح شيء محسوس يدفن في التراب ويجاور جذور الشجر وهذا هو المعنى المركزي للصورة فنقول عن الصورة عندئذ

---

[١] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص١٤٣.

إنها إضافة "**عندما تحمل المعنى المركزي وظل الدلالات المصاحبة له، وإذا كان المعنى الأول الذي يتأثر به المتلقي ويتلقاه للوهلة الأولى هو الأصل، فإن ظلال دلالاته التي تتساقط في القراءات المتتالية وفي الظروف النفسية المختلفة لا تقل أهميةً عنه**"[1]. فعلاقة الشجر بالتربة علاقة تكاثر وخصوبة، وما إن تتوفر العوامل الطبيعية للشجر حتى ينمو ويتكاثر بشكل جيد، ولعلّ هذه هي ظلال المعنى في الصورة، فإذا لم يتم استشفاء الجرح (جرح الذل والاستغلال) فإنه سيجلب جروحاً أخرى، تسبب آلاماً أكثر فأكثر كما في قصيدة أخرى على هذا المنوال:

"ماذَا دهى الوطَن المذْبوح، فَاخْتَلَجتْ،

على الشفَار، دماه الحمر واحتَضرا

يا للخَمائِل قَفْراً في مراتعنَا

كالموت جرداء، لا ظلا، ولا ثَمرا"[2]

فالوطن مشخّص مذبوح على المصقلة، فتحولت مراتعه الخضراء وخمائله إلى قفرٍ لا حياة فيها، لأن الحياة حياةُ الشعب وهو الذي يبني و يعمر ويدب الحياة في كل شيء ولا قيمة لأي شيء بدون إنسان كريم حر.

كما أن جلجلة الصورة لم تحرمنا التمتع بالربيع في صورة الصوفي، على غرار الرومانتيكيين، في وصف الربيع:

سمراء، والعطْر يهمي،

على الدروب، مبعثَر

جئْنَا، فَصفقَ غُصن

وانْهل نَيسان أَخْضر

---

[1] **اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية، ص١٠٥.**

[2] **آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص١٤٩.**

وخَطْرةُ الريح همس

من الغُصون تَحدر

نَرود دنْيا، أدينَا

شعراً، وكأساً، ومزهر

إذَا تَثَاءب أُفْقٌ

ينْساب أُفْقٌ منَضر"[1]

لا نجد في هذه الصورة غريباً لا في موضوعها ولا في بنائها الفني، ونوع الصور في شعر الصوفي واحد تقريباً "**فمعطيات الخصب والتفتح والتفتق والإيراق والنضارة والترعرع والقطاف...**"[2] كلها تسهم في نمو الصورة الشعرية وهذه المعطيات والإيحاءات إما أن تكون موجودةً في الصورة أو نخلعها عليها "**لارتباطات نفسية متعددة الأسباب، واستجابات خاصة نحسها في أعماقنا**"[3]، فالأمر هنا يتعلق بالمتلقي وآلية إدراكه للصورة الشعرية على أن هذه الصورة توحي بالحيوية والحركة اللطيفة من خلال أفعالها (يهمي، صفّق، انهلّ، تثاءب، ينساب) فكلها أفعال لطيفة تمد الصورة بالرقة والخفّة.

وفي الخريف يتغنى الشاعر بآلام الإنسان وإحساسه بالضياع فأيام الإنسان "**ليست سوى أوراق خريفية تتساقط في هاوية السدى والفراغ**"[4] وهو من بين الفصول الأكثر رواقاً للرومانتيكيين فيقول الصوفي في إحدى صوره الشعرية الخريفية:

"أنَا كالرياح، حملْتُ أوراقَ الخَريف إلى الضياع

أنَا كالظلال، هربتُ من سهد الشموع، بِلا شُعاع

وهنَاك، تَسرح...موجةٌ عذْراء...ساهمةُ الشراع"[1].

---

[1] نفسه، ص١٢ ـ ١٣.

[2] اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية، ص١٢٠.

[3] نفسه، وعينها.

[4] الحاوي، إيليا، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ص١٦٨.

الصورة قائمة على علاقة المشابهة في بنائها الفني، والعلاقة بين الرياح (المشبه به) وأوراق الخريف منطقية لأنها تحيلها إلى الضياع حقاً، والعلاقة بين (الظلال) والهروب من الأشعة أيضاً منطقية، إلا أن علاقة ذات الشاعر (المشبه) بالمشبه به لا تسعفنا في الوصول إلى حقيقة المعنى المراد من الشاعر. والصورة ما هي إلى تجسيد لحالة نفسية مضطربة وقلقة تنبئ بوجود حيرة ونفورٍ من الواقع وذلك ليس غريباً عن الصوفي البرِم الذي يصف المساء أيضاً بقوله:

"كان المساء لوحةً نَاريةْ

وانسرحتْ، جدائِلٌ فضيةْ

من كُل لونٍ، لاهبٍ يفُور

بين ثَنَايا الشفَق المسعور

واساقَطَتْ دموعك القُطْنيةْ

الليلُ يستَلقي على المدينَه

تَبعثَرتْ نُجومه الحزينَه"[٢]

إن الصورة التقليدية احتفت باللون على أنه مادةٌ تضاف للحلية والزركشة، بينما نخرت الصورة الرومانتيكية باللون ورحبت بوجوده فيها "**على أساس أنه قيمة تعبيرية ترتبط بمعنى العمل ومحتواه وبتجربة صاحبه الوجدانية**"[٣]، ومن إدراك أهمية اللون في ترسيخ الجانب الوجداني للصورة أدرجه الرومانتيكيون في صورهم، فشعور الحزن الذي ألم بالشاعر لحيظة أفول شمس النهار، واستيلاء الليل على المدينة التي صارت وديعةً لديه وقد تشتت كواكبه الفضية بحزنٍ في السماء، كل ذلك جعل الطبيعة ومظاهرها تشارك الصوفي في كل ما يبثّه إلينا من مشاعر وأحاسيس عظُم شأنُها أو قلّ والإلمام بجزئيات الصورة الشعرية هو في حقيقة الأمر ما يعكس انبعاث روح الشاعر في القصيدة، والصورة وعاء يحتوي خزين الشاعر الشعوري والفكري، إضافةً إلى أن الصورة الرومانتيكية تحتفظ بخصوصية قد لا يتأتى لأحد الوقوف عليها فتقف بنا

---

[١] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٢٢.

[٢] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص١٥٤.

[٣] اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية، ص٢٢١.

حينئذ عند الإبهام الذي يجعله الرومانتيكي المتصوف حكراً علينا فتغدو المعاني محطّ تأويلات متعددة وذلك في مثل قول عبد الباسط:

"والسكُون الثقيلُ يرقُد بالصمت

عميقَ الظنُون، والجرح حدقْ

واحتضار العصور، معتُوهةَ الأشْباح

والشمس غُصةٌ تتَحرقْ

تتَرامى... كالظل، والجبهةُ السمراء

لا قُبلةٌ بها تتَرقْرقْ

كُلها، كالسرابِ، ضاعتْ، فتَجري

الشُهب غَرقى، في لُجة الغَيبِ تَشْهقْ"[(١)]

يلجأ الصوفي غالباً، في تشكيل صورته الشعرية، إلى تشخيص المجرد مما يعطي الصورة بعدين حسياً ومعنوياً، ومخيلة القارئ تجنح دائماً لاستكناه المعنوي المجرد ومحاولة تشييئه، وفي صورة الصوفي السابقة يشخّص السكون الذي يرقد بالصمت، غير أن السكون والصمت واحد، كما يشخّص الجرح ليحدق ويمعن النظر، والعصور تحتضر وتستعد للموت، والشمس تتحرق وتترامى كالظلّ (فقد ذهبت أشعتها) كما أن كلّ هذه المجردات والأشياء كالسراب الضائع في نهاية المطاف، والكواكب ماذا عساها تفعل وما حيلتها؟ لقد حار الشاعر في أمرها فجعلها تجري وتغيب في لجة الغيب وتشهق خوفاً أو ألماً لتغرق وتموت من ثم: إن نهاية هذا المشهد النفسي والمأساوي هو موطن الغموض في الصورة فللغيب لجة كلجة البحر ربما أو أن لجته خاصة به يعرفها إلا الصوفي وحده، والشهب التي راحت تجري وهي غرقى في تلك اللجة فهي ميتة بفعل

---

(١) آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٨٤.

الغرق (علّة الموت) لكنها تقوم بفعل آخر (تشهق) فعل الحياة، وهذه هي حاله عند الموت، وليس ببعيد أن يكون الصوفي قد تخيل نفسه مكانها، وهذا الترفع عند تناول المحسوسات في الصورة الشعرية ينحو بها منحى السريالية "**فالصورة السريالية.... تستعصي على التفكير والمنطق، غير محددة والتباسية تحتمل مئة مدول ومدلول، تضرب الفهم وتزعج العرف وتغيم على العقل**"[1] ومن دراسة النماذج التي تناولناها في شعر عبد الباسط الصوفي حول الصورة، نخلص إلى الآتي:

١- تمتع الصوفي بوعي نظري لحقيقة خلق الصورة في الفن تمتعاً أسعفه في أحيان كثيرة للتعبير عما يريد على العلى الرغم من من طبيعته الانفعالية الحادة.

٢- صورة الصوفي الشعرية في معظمها تعكس جانباً نفسياً انفعالياً ينم عن حالٍ نفسية مضطربة باستمرار، لكنها تعي ذاتها عند الإبداع.

٣- عني الصوفي بموضوعات الصورة الرومانتيكية في شعره علاوةً على أن صورته اتسمت بالحركة في داخلها فرصد حركة الموضوعات الخارجية كالبحروالرياح والشتاء والعاصفة إضافةً إلى تأثيرها في ذاته الشاعرة.

٤- حرص على تحقيق التكامل في الصورة الشعرية التي بناها من عدة صور جزئية، ومثاله قصيدة (انطواء) المذكورة.

٥- اعتمد الشاعر في بناء صورته الشعرية على التركيب الاستعاري مما أفسح المجال أمام الاستعارة لتأخذ مكانها في نظرية التعبير التي جاءت بها الثورة الرومانتيكية.

٦- التفتت صورة الصوفي الشعرية إلى الجانب القومي وأولته حيزاً فكان موضوعها وقالبها الفكري المعبر في بعض الأحيان، وربما كان محاولةً من نفس عربية في الارتداد إلى الواقع بعد

---

[1] **إبراهيم، د. جودت، مبادئ النقد ونظرية الأدب (بالاشتراك مع د. رضوان القضماني)، منشورات جامعة البعث، ١٩٩٨م/، ص١٨٣.**

أن "رأت في المعطيات الرومانسية القائمة معوقات تشلّ حركتها الصاعدة في استكشاف ذاتها وواقعها معاً"[١].

٧- احتفت صورة الصوفي الشعرية باللون الأساسي والفرعي على أنه جانب تجديدي في الثورة الرومانتيكية التي أعطت اللون دلالات مغايرة، فاللون الأزرق يرتبط بالهدوء والسكينة والامتداد، واللون الأسود يرتبط بالحزن والخطيئة والظلام و...وهكذا.

٨- عني الصوفي بتشخيص المجرد في بعض صوره الشعرية، وأوغل في العمق مما طبع الصورة بالغموض وشدها نحو النزعة السريالية.

ب - سمات الرومانتيكية:

إن انضواء الشعراء تحت لواء مذاهب الأدب أمر يساعد في معرفة توجه الشاعر ومعرفته بالنظريات الأدبية المتطورة باستمرار، غير أن التنقيب عن السمات العامة والخاصة التي تسم تجربة شاعر ما يسهم بشكل أو بآخر في كشف الهوية الإبداعية للشاعر والمؤثرات التي تمخّضت عنها هذه التجربة، مع التسليم بأن الشاعر الحق ليس أسير مذهب أدبي محدد ولا أحد يستطيع أن يملي عليه ما يجب أن يكتب فقد يعترض طريقه، بل ويستجيب لفكره وعاطفته أكثر من مذهب، فيستل من باقة مذاهب متعددة الألوان زهرات تريح ناظره وتأنس بها نفسه فيحتضن رفيفَ قلبه دفؤها ويجلو ثقل عقله بفكرها ثم ليصل إلى لذّة الإبداع، ونحن إن جاز لنا أن نرود عالم المذاهب الأدبية (في هذا البحث) فلا ضير علينا أن نتعرف إلى سمات تجربتين شعريتين عرفتا بين دارسي الأدب مخلصتَين للمذهب الرومانتيكي وسنتبين خلاف ذلك ووفاقه من خلال دراسة أربعة عناصر أو مكونات رئيسة تجول في مضمارها كل تجربة رومانتيكية تقريباً وهي: الطبيعة، والحب، والحرية، والغربة على أن هذه العناصر عناوين كبرى يطوي طيها عناوين جزئيةٌ صغرى تساعدنا في التماس ما قاربه الشاعر أو بعد عنه أثناء تجربته الكلية.

الطبيعة في شعر وصفي قرنفلي:

---

[١] اليافي، د. نعيم، تطور الصورة الفنية، ص١٢٤.

إن الطبيعة في شعر وصفي طبيعةٌ رومانتيكية تنضح من مخيلة الشاعر، فطبيعة الأماكن التي زارها لم تظهر في شعره، على العلى الرغم من من عمله بمهنة المساحة التي فرضت عليه تنقلاً بين المحافظات السورية، ولو طابت له طبيعة بعينها لما غاب عنا ذكر ذلك، لكنه آثر أجواء المدينة الحميمة بين الأصدقاء في مقهى الروضة وغيره.

والحياة الرومانتيكية التي عاشها وصفي في تجربته الشعرية حملته إلى الطبيعة بحسيتها وذهنيتها فتأمل فيها وأدرك الحقائق من خلالها وراح يتغنى بجمالها ويقرن بينها وبين عدة أشياء أخرى في الحياة ليضفي على هذه الأشياء جمالاً مماثلاً لذاك الموجود في الطبيعة، وطبيعته دائماً عذراء ومزهرة ونقية لم يلحق بها الخراب لذا فهو متفائل بوجودها ويستمد من مظاهرها ما يؤيد به مذهبه في الوجود، ففي قصيدة /صلاة/ يقول:

"هزني صاحبي، وقالَ: أفقْ فالصبح نَديان، نَاعم، يتَفَتح

قُم أخَا الشعر، فالقَوافي عذَراى عارياتٌ كالصبح، في الموج، تَصدح

سبقَتْنَا الطيور، فَهي تُغَني منْذُ حينٍ، والورد في العطْرِ يسبح

عرس الشمس، زغْردتْ في فَم الصبح، وراحتْ تَزفه، فَتَرنح

نَفَضتْ كفه، على الأرض، ألواناً عذَاباً، من سرةِ الشرق، تَنْزح"[1].

رأى الطبيعة وكأنها تصلي عند الصباح وهذا أفضل فعل يقوم به المرء في الصباح الباكر، لكنها الطبيعة ولها صلاة أيضاً، وقد أحسها الشاعر في صفائها وهدوئها وعذوبة ألحانها فأدرك اليقين من الصباح الذي يتجدد باستمرار والورد الذي يحمل ماهية الجمال المطلق والرياض التي تحتضن أجمل الزهور وتلفها بذراعيها والشمس التي تطلع كل صباح دون ملل والطيور التي تغرد كل يومٍ تسبح وتسعى طلباً للرزق... وغير ذلك مما يبعث على التأمل وإدراك الحقائق الكامنة في قلب الطبيعة، وهي حقائق تتراءى للشاعر الرومانتيكي بشكل أرق وكيف لا؟ وهو صاحب الإحساس الرهيف والعاطفة السامية، ولعل أكثر ما تغنى به وصفي في الطبيعة هو

[1] قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص١١.

فصل الربيع الذي يعم جماله الأرض بأكملها فرآها عروساً تنتظر فتى أحلامها (نيسان) الذي أتى ليكلل لقاؤهما بالزفاف، فها هو عرس الطبيعة يقام في الربيع وكل مظاهرها صغيرها وكبيرها يشارك في هذا العرس النقي الجميل، فتشخيص الطبيعة في شعر وصفي كان دليلاً على شدة تفاعله معها وقوة إحساسه بها، كما أن المزج بين الألوان في رسم لوحة فنية يعطيها بلا شك طابعاً مميزاً، وهو أسلوب وصفي في وصف الطبيعة، وبعد أن اتخذها مادة للتفاؤل تارة ومادة للتشخيص تارة أخرى نراه يتغزل بها غزلاً يطال المرأة في بعض جوانبه حتى لنحس معه أنه غزل حسي بالمرأة فيقول في (رد تحية):

"كسرتْ لحظها، تَقُولُ: " صباح الخَير" أهلاً، ومرحباً، يا صباحي

يا صباح الرضا، أطل، ويا دنْيا استَهلتْ، ويا رفيفَ الأقاحي

آمن العطر، حين مر ينَهديك، وقَال الضحى، هنيئَاً لِثَوبِك

وأوى الحب جيده، ومشَى، عبداً ذَليلاً، على ثَنيات دربِك"[(١)].

فوصفي **"لا يحس بأنه يحيا إلا عندما يستغرق في الطبيعة ويعيش في أحضان المرأة ويعايش الأشياء".[٢]**

وربما أراد وصفي من هذا الأسلوب أن يحقق المثال في طبيعته التي أرادها جميلة دائماً لا تمل من جمالها ولا تخرج عنه أبداً فكان يبتعد بها عن الواقع المليء بالشوائب وملوثات الجمال، لكنه عندما تضيق به الضائقة كان يجد في الطبيعة متنفّسه أيضاً فيرحل إليها، إلى شتائها أحياناً وعواصفها أحياناً فيقول في العاصفة:

"تلْك الطبيعةُ، أُطْلقَتْ من عريها، وتَهتكَتْ أَسرارها، العذْراء

والريح، كالكُلاّب، في آنَافها، والماء، حيث تَلَفتَتْ حصباء

[(١)] **قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص١٥.**

[(٢)] **الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر المعاصر، ص١٥٠.**

خَلَت الدروب، فَما هنَالِك سائِلٌ، إلا الرياح، تَمزقَتْ، والماء

الطير، في الأوكار، تَحلُم بِالضحى، والوحشُ، في أَوجارها، أَشْلاء" [١]

والعاصفة والرعد ما هما إلا التمرد الذي ينبعث من داخل الشاعر فيرى اضطراب الكون وتغير حاله على هذه الشاكلة، وهكذا كانت نفس الرومانتيكي دائماً مضطربة أحياناً ومستقرة حالمة أحياناً أخرى وهي في كل هذا تبحث عن طبيعة أخرى، والتجربة الرومانتيكية ككل حاولت "**أن تحييها [أي الطبيعة]**[٢] **وأن تنصت لهمسها وأن تكشف أسرارها إلا أن نفس الرومانسي كانت طافية عليها، لونتها بألوان بين سعد ونكد وتفاؤل وتشاؤم وحيرة ويقين...**"[٣].

ومن اللافت في طبيعة وصفي أيضاً أنه لم يعن بجانب واحد من مظاهر الطبيعة، فهو متفائل مدرك أن ما يعكر صفوه حائل، فنيسان الذي أحبته الأرض وانتظرت قدومه بشغف جاء ليكلل لقاؤهما بالعرس والأفراح بعد طول انتظار، وشمس النهار التي دنت عند الغروب مسقطةً على الكون الحزن والسأم ستشرق صبيحة اليوم التالي، وتفتح الزهر الأحمر ما هو إلا بشرى الجمال الأصيل الذي يستشعره الشاعر ويعبر عنه وهذا الجمال لا بد أن يدرك بوعي كامل لدورة الحياة وحقيقة مظاهر الكون المنتظمة المتغيرة باستمرار "**فكان يؤمن أن ليس ثمة إلا حياةً واحدة هي تلك التي تجري في الزمان والمكان، وأن هذه الحياة تظل أقوى من أي فاجع وأن لا بد لقيمها من الانتصار**"[٤]. على خلاف ما وجدناه عند بعض الشعراء الرومانتيكيين الذين اتخذوا مظاهر الطبيعة في جانبها السلبي معبرين من خلالها عن سادية الزمن وفعله المفني في الموجودات، فالزهرة مصيرها إلى الذبول والعدم، والشجرة متساقطة الأوراق في فصل الخريف ما هي إلا العمر الذي يستحيل شجرة لا أوراق فيها، غاضين أبصارهم عن الجانب الآخر الذي تكتمل به الدائرة، فالزهرة الذابلة ستزهر غيرها، والشجرة العارية ستجدد اخضرارها.... وهكذا فإن الطبيعة في شعر قرنفلي الرومانتيكي كانت مادة للتساؤل واستنباط الحقائق من خلال دورة الحياة نفسها التي تمثلها الطبيعة خير تمثيل.

---

[١] قرنفلي، وصفي،الديوان ص٥١.

[٢] زيادة على الأصل.

[٣] الحاوي، إيليا، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي، ص١٧٨.

[٤] لشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر المعاصر، ص١٤٤.

-الحب: إن الحديث عن الحب يعني الحديث عن المرأة في الشعر الرومانتيكي، وقد ذكرنا سابقاً أن علاقة وصفي بالمرأة غير واضحة فهو غير متزوج، ولم يفصح عن امرأة بعينها كان قد أحبها لذا فإن شعره في المرأة كان عاماً أو عرفاً استقاه من التجربة الشعرية الرومانتيكية فكل الشعراء الرومانتيكيون كانت لهم أشعار في الحب والمرأة فمنهم من تنفس من خلالها عن شهوة المطلق ورأى فيها المثال المقدس الذي يحلم أن يعيش فيه ومنهم من رأى في المرأة قيداً يمثل القيود المفروضة على الإنسان، أو ما يعده الشاعر الرومانتيكي قيوداً، فهو قد لا يتعدى مجموعة تقاليد وقواعد تنتظم مجتمعاً ما، إلا أن التوق المفرط إلى الحرية والمطلق واللانهائي يولّد هذا الشعور في نفس الشاعر فيضيق ذرعاً بكل صغيرة وكبيرة ويراها عبودية وقيداً لا ضير في التعبير عنه إن لم يستطع الخلاص منه.

وقد اقتصر شعر وصفي في الحب على الجانب الحسي في المرأة، مغفلاً قصداً أو سهواً الجانب المعنوي فيها، وكأنه لا يرى فيها كياناً يكمل الرجل، بل إنها نموذج أو مثال للفتنة، فهي "**تحمل في إهاب جسدها المفتون جثة يعيش فيها الفساد والاهتراء والموت**"[(١)] فيما يذهب إيليا الحاوي، وسعادة الرومانتيكي وتعاسته مرتبطتان بخفّي المرأة و"**الإنسان المتوهم نفسه حراً ليس سوى أداة فيزيولوجية منكرة، بل إن الغريزة كانت من سمات الرق والعبودية الإنسانيتين**"[(٢)].

وقد مثّل للحالتين نفير من الشعراء الرومانتيكيين وخير مثال لنا في هذا المجال شعراء المهجر، فكانت لهم وجهات نظر متعددة في موضوع المرأة والحب، ووصفي في قوله:

"يا جِسمها القدّوس، هلْ من لمحة ... لِلْهيكل القُدوس، دون حجابِ؟
أُغْفي، أمام العرش، أمسح جبهتي ... وأطُوفُ، ملءَ العين، في المحرابِ
بي منْكَ جوع لا يموتُ، وغُصةٌ ... حمراء، قد أخَذَتْ علي شَرابِي
سبحان هذا الجِسم، أيةُ فتْنَة ... فيه، وأيةُ لذة وتَصابِي

[(١)] الحاوي، إيليا، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ص١٨٣

[(٢)] نفسه، ص١٩٥.

يمضي، فَتَنْقَاد العيون وراءه محمومةً، وتَموتُ في الأعقابِ" [1]

هو خاضع تماماً ومستسلم أمام فتنة المرأة وجسدها، والغريزة الفزيولوجية تحرك لبه ولسانه، وهذا في الحقيقة ما هو إلا اعتراف وخنوع للقيد الأبدي الذي يقيد الإنسان ولا سيما الرجل، من وجهة نظر الشاعر، وكأنه يريد أن يقول إن اللذة من المرأة هي كل شيء فيها، فالزمن الرومانتيكي زمن جاهلي أو ما قبل الجاهلي، من وجهة نظر الشاعر، والشعر الأنثوي الذي قرأناه في القرن العشرين، من بعض الشعراء، ونخص الغزلي منه، يقف بنا عند حافة التساؤل هل ثمة شعراء يتجاهلون عن قصد تطور وضع المرأة في المجتمع، فشعر وصفي خرج إلينا في الخمسينيات من القرن الماضي وهي مرحلة كان فيها التحرر يدق كل أبواب المجتمع وغير حقيق بشاعر واعٍ أن يتجاهل الوجود الفاعل للمرأة بعدما غدا تحررها والاعتماد عليها في ترسيخ بنية المجتمع أمراً لا بد منه، وقد سلّم به الجيل الواعي من المثقفين والشعراء الرومانتيكيين من غيرهم غير الغارقين في هموم اللذة الحسية، وتأكيد الإنسان لعبوديته من خلال الأنثى، فموقف وصفي قرنفلي من المرأة لا ينسجم ورؤيته الواعية للقضايا العامة في مجتمعه والتي لمسناها من تناوله لجملة الأوضاع السياسية والأدبية في ذلك الحين.

- الحرية: يسير بنا الدرب في دراسة عناصر تجربة وصفي إلى ولوج حديقة الحرية في شعره وقطف أجمل أزهارها فكل زهرة تمثل حالة من الحرية عاشها الشاعر في تلك المرحلة ووصلت إلينا بعبق شذاها وألق لونها وعبيرها الشفاف، فالحرية كانت ولا تزال من أعقد المصطلحات الفلسفية والفكرية والسياسية تعريفاً، وقضيةُ الحرية إنْ عبرت عن نزعة الإنسان إليها في زمن سابق كعصر النهضة أو ما قبله فقد عبرت عن مفاهيم متكاملة الأبعاد واضحة الرؤيا في القرن العشرين ولم يتسن لها هذا التجلي إلا بعد معارك فكرية طويلة لتصبح الحرية حالةً يعيشها الفرد ويسعى للحفاظ عليها وتطويرها، ونُعنى هنا بالحرية الرومانتيكية في الأدب تحديداً،

---

[1] قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص٨٥.

فالرومانتيكيون يرون أن "**الأدب الصحيح هو أدب التحرر والانطلاق أو الأدب الكشفُ والريادة**"[(١)].

ويذهب د. حلمي مرزوق في هذا الصدد إلى أن الرومانتيكيين في تحررهم متأثرون بالنزعة التحررية الليبرالية في أوروبا والتي أتت أكلها بالثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م.

وبعض الباحثين ومنهم د. وليد مشوح يذهب إلى أن ظهور الرومانسية في الأدب الأوروبي يعد نتيجة حتمية للغات التي انفصلت عن الأصل اللاتيني[(٢)]، كما كانت نتيجة ظهور الآداب القومية في أوروبا وما حدث بينها وبين اللاتينية القديمة من معارضة ومقارنة، وقد شجع على ظهورها ميل الأدباء إلى التخلص من الكلاسيكية التي سيطرت على الأدب اللاتيني وقيدته بالأصول والقواعد القديمة[(٣)].

ومن المعروف أن كل نشاط أدبي هو تمثيل فكري لمفهوم ما. فالحرية التي جمعت الرومانتيكيين صدرت أيضاً عن رؤى ذاتية، وتفرد الشعراء في التعبير عنها، وإن التقى بعضهم عند بعض النقاط فذلك راجع للمصادفة حيناً وللاشتراك في تجربة حياتية حيناً آخر، فكانوا على طرفي تقابل في هذا الأمر، فأبو القاسم الشابي مثلاً وضع جملة من المبادئ في الحرية تمثل حالات الرومانتيكيين الذين عبروا عن الحرية عموماً. إذ اعتبر الحرية غريزةً من غرائز النفس وطبيعةً فيه، كما أنه يؤمن مع شعراء آخرين بظهور الخيط الأبيض دائماً بعد الظلام وهذا ما نلمحه عند شاعرنا وصفي قرنفلي الذي كان رومانتيكياً غير مغرق في كآبته وتشاؤمه بل بحث عن بصيص أملٍ فيما كان يدور حوله، فالرومانتيكية لم تحرمه رؤية الواقع بعين المستقبل الواعد، فعاش حراً في معظم حالاته الفكرية والاجتماعية فلم تكفه تعرية الواقع الثقافي ونعت تردي حال النقد والأدب المستجدي فتعداه إلى الواقع السياسي في جميع أقطار الوطن العربي تقريباً

---

(١) مرزوق، د.حلمي، الرومانسية، الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية، أصولها الفنية والفلسفية والأيديولوجية، دار الوفاء، الاسكندرية، د.ت، ص١١

(٢) ثمة لغات انفصلت عن اللغة اللاتينية الأم في عصر النهضة وأصبحت لغات ثقافة وأدب وعلم وهذه اللغات هي : الإسبانية والبرتغالية والإيطالية والرومانية والفرنسية والبروفانسالية، وتعتبر سويسرا ملتقى هذه اللغات اللاتينية الحديثة، كما أن فيها لهجة تسمى الرومانسية وهو الاسم الذي أطلق على ثمار هذه الآداب.

(٣) مشوح، د. وليد، دراسات في الشعر العربي الحديث، بحوث مقارنة في التاريخ والظواهر والتطوير، دارمعد، دمشق، ط١، ١٩٩٣م، ص١٢٩.

والمؤامرات المحاكة من الاستعمار والدول الغربية وذم المستغلين والمتآمرين الذين يبيعون ضمائرهم، ففي قصيدة (قلم للبيع) التي يقول فيها:

"من يشْتَري القَلَم الثمين؟ ويدفَع الثمن المقَدر

لا تَشْتَريه؟ إِذَن إِجار قَدر ما تَسخُو يسخر

من يشْتَرِي؟ والحرب حدتْ نَابها، والغَرب زمجر

حشدتْ لها الأَقْلام، حشْد الجنْد، والأموالُ تُنْثَر

أَي القَصائِد، شئْتَ منْه، دار، في فَمها، وثَرثَر"[1]

واستهزأ بالنقاد الذين يطلقون الكلام جزافاً وتحدى أن يعرفوا مراميه من شعره، فليس أمامهم سوى التأويل والتخمين في قصيدة شاعر وقد اعتد بنفسه كثيراً:

"أَشَاروا، وقَالُوا: شَاعر. فَتَوامضتْ	**على شَفَتي، إِيماءةٌ تُشْبِه الشعرا**
تُرى، فَهموا شعري؟ ولم يعد فَهمهم	**مناطَ الحروف البلْه، أَعقدها بحرا**
فَيا خَيبةَ النقاد، يوم يلُفني	**تُرابِي، وأَغدو، في معاجِمهم، سطْرا**
تَضاحكَتُ، لِلنقْد البليد، يريدني،	**وأَومأْتُ للنقاد، أُلقمهم صخْرا**
يريدون، ضمن (الأبجدية) حصرنَا	**ونَحن الحياتيين، لا نعرفُ الحصرا" [2]**

وفي هذه الأبيات ثقة بالنفس عالية تصل إلى تحد يطلقه الشاعر، ويصل إلى ذروته في لفظة الحياتيين التي تعد تصريحاً قوياً واستعداداً للخروج على الشعر التقليدي، الذي حاول النقاد المحافظون إنقاذه من أيدي المجددين والمحدثين.

وصفي نطق كلماته بجرأة، فهذه الأحوال وغيرها مما يحيط بالأمة العربية أيقظت هواجسه النائمة فكان لسان أمته وأبناء أمته إضافةً إلى أن الواقع السياسي وما أنتجته الاضطرابات

---

[1] قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص ١٨.

[2] قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص ٧٧.

والمؤامرات في كل مكان من الوطن العربي لم يبقِ أمام الطليعة المثقّفة إلا أن تقول كلمتها بصدق إن رضي عنها المجتمع والساسة بادئ الأمر أو رفضوا، وهذه كانت حال شاعرنا الذي هجا قرارات الجامعة العربية في تلك المرحلة، فيقول في قصيدة /جامعة/:

"خَسِئْتُم، لا أقولُ الشعر فيكُم؛ تَعالى، عن مهازِلكُم، قَصيدي
سكَت، وفي دمي شَوقٌ يُنَادي نداء النور، في الأُفْق البعيد
تُكَلِّلُكِ أُمةً بلْهاء. غَنتْ مطامحها، على طَبلٍ بليد
جِراح الذل، قَد نَتنَتْ ونَزتْ وهلْ رشْح الجِراح، سوى صديد
أقولُ- وأي سامعة لِقَولي- مناطُ العبد، جامعةُ العبيد" [1]

ونجرؤ على القول بأن وصفي قرنفلي كان شاعراً ملتزماً ثورياً، حاوله في القضايا السياسية الكبرى متحت من الاشتراكية التي استقى الشاعر مبادئها من الحزب الشيوعي الذي آمن به قلباً وقالباً فنطق شعره بها وإن لم يطلق البيانات والخطابات السياسية المحرضة ضد البرجوازية حينئذ، **"وعندما بدأت الاشتراكية تنتصر كمذهب سياسي، فإن الكثير من المنظرين والنقاد الاشتراكيين رأوا بالرومانسية مجافاةً للمذهب بل للنهج الاشتراكي، وطالبوا بتقويم اعوجاجها لدى الشعراء، لأنها – حسب رأيهم – تمثل أدب الأبراج العاجية"[2]** فتحولّ وصفي من الرومانتيكية إلى الواقعية وكان ملتزماً بقضايا سياسية عدة لأنه ـ حسب رأي جلال الشريف ـ كان يرى بذور المستقبل **"هذا الالتزام الصريح المباشر الذي يبدو في الظاهر متناقضاً مع جماعي شخصيته الممعنة في فرديتها وتمردها وعدم الانضباط ضمن أية حدود"[3].**

كما أن الالتزام الرومانتيكي يصل به إلى حد التضحية والموت في سبيل مبدئه وفكرته، ومن الممكن أن يكون وصفي قد تأثر بهذا الأمر، فذلك ليس ببعيد عما لمسناها عند شعراء الرابطة القلمية في المهجر، والقضية في النهاية قضية حرية لا أكثر من ذلك ولا أقلّ، وهي كما يبين

---

[1] نفسه، ص٩٥.
[2] مشوح، وليد، دراسات في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٣.
[3] الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر المعاصر، ص١٤٤.

إيليا الحاوي حول شعر خليل مطران "**نوع من الموقف النفسي وإعلان العصيان والتمرد على حتميات الوجود وبطش الآخرين حتى الموت والاستشهاد في سبيل الكرامة والفكر والمبدأ**"(١) وكثيرون هم الشعراء الرومانتيكيون الذين التزموا بقضايا مجتمعاتهم داخل الوطن العربي وخارجه خصوصاً في الأربعينيات والخمسينيات من ذاك القرن فأبو القاسم الشابي عانى في بيئته الداخلية التخاف الروحي والأخلاقي وعانى استبداد المستعمر الفرنسي بالشعب التونسي.

ولطفي جعفر أمان عانى أيضاً الضعف والاستكانة من شعبه واستغلال الانكليز للشعب اليمني فتطورت رومانسيته من الفردية الحالمة إلى الرومانسية الثورية الملتزمة فكان التذكير بأمجاد العرب وبطولاتهم التاريخية أسلوب جنح إليه بعض هؤلاء الرومانتيكيين الملتزمين على أن الماضي عند شعراء الرومانتيكية عد مناصاً أو مهرباً أو حنيناً؛ فكان البعد الزماني باتجاه الماضي وسيلةً للنفس الرومانتيكية في صراعها الدائم الذي تعيش فيه كما يرى د. نعيم اليافي "**فاتجهت نحو الماضي، نحو الطفولة والبدء**"(٢).

والإشادة بالأمجاد القديمة في رأي الدكتور راتب سكّر تتغنى "**ملبيةً نزعة التمرد الرومانسي الحاد على واقع راهن تسوده الشرور والمفاسد**"(٣)

لكنّا نجد شاعرنا يعتد بما حققته أمته في تاريخها العريق ويفخر بها فهو ليس بهارب ولا حان، إنما هو شاعر متبن للقضية، وسلاحه قلمه وكلمته فيقول في إحدى قصائده:

"لا تَلُمهم، فإنهم صدقُونَا، ونضوا عريهم، وشقَوا السَتارا

كَشَفُوا عن نُفُوسهم، فَرأَينَا، خَلْفَ تلْك النفُوس، خزياً وعارا

وكَشَفْنَا نُفُوسنَا، فَتَعالَوا فَانْظُروا، هلْ تَرون إلاّ منَارا؟

نَحن، درب العلى، وخَلْفَ خُطَانَا، أطْرق الدهر، حائِراً، ثُم سارا

---

(١) **الحاوي، إيليا، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي، ص ٢٢٥**

(٢) **اليافي، د. نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص ١٢٣.**

(٣) **سكر، د. راتب، الماضي في قصائد شعراء الرومانسية، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد/١٠١٧، ٢٠٠٦م.**

فَاسأَلُوا المجد، كان لو لم نَكُنْه، وسأُوا الشمس، هل عدتْنَا مدارا

واسأَلُوا الغَار لم يزنا ولكن نَحن زناه، إِذْ عقَدنَاهُ غَارا"[1]

فهذا الأسلوب الشعري لا يتأتى إلا من شاعرٍ آمن بوطنه شعباً وقضيةً، وعاش الحرية موقفاً نفسياً وفكرياً، وكما حرر مضمون تجربته الشعرية من موضوعات الشعر التقليدية واقتفى أثر التجديد فيها كذلك تحرر الشكل الشعري لديه، وفي ثورة الحداثة تحرر المضمون يفرض تحرر الشكل كونهما متلازمين، ونعني بالشكل الشعري الأوزان العروضية والقافية ونظام القصيدة من كونه نظام شطرين أو نظام المقاطع أو الشعر العمودي... وغيرها مما طرأ على شكل القصيدة من تغيرات، فمعظم ماكتبه وصفي كان نظام شطرين على تفعيلات بحور ثلاثية التفعيلات، وبحور رباعية التفعيلات مجزوءة، فموسيقا الشعر تنسجم مع مضمونه الذي يعبر عن رؤية الشاعر وحالته النفسية، وحقيقة استجابة النظم الموسيقي للنفَس الشعري للشاعر أمر بدهي في الشعر الكلاسيكي وما جاء بعده من تجديد فالحياة عند الشاعر كما يدعوها ميخائيل نعيمة "**ليست سوى ترنيمة، محزنة أو مطربة يسمعها كيفما انقلب لذاك يعبر عنها بعبارات موزونة رنانة . .**"[2]

ونفهم من توجه وصفي إلى الكتابة بهذا النظم القصير نزوعه إلى الإقصاء أكثر والتحرر نهائياً من قيود الشعر مع أنه لم يفلح تماماً في تحقيق ذلك، فثمة ما قيده غير نظام الشعر الكلاسيكي وهو تمرده الذي جاء محدوداً خجلاً فالموقف الذي بشّر به الشعراء الرومانتيكيون والتجديد الذي أنبؤوا به يعد "**وجهاً من وجوه الرفض والاعتراض اللذين طبعا الرؤية الرومنطيقية في مختلف مجالات الحياة وفي مختلف أساليب مقاربتها وفي شتى طرائق النظر إلى الكائنات والتعامل معها**"[3] فلم تظهر هذه النظرة إلى الكون بأبهى أنوارها إلا في شعر الحداثة، ولكنْ تُحمد استفاقة شعراء هذه المرحلة واستنطاق دواخلهم على ما يحيط بهم من تشويش واضطرابات، ووصفي كغيره كانت له تجارب في تغيير نمط النظام العروضي الذي يكتب به الشعر وهذا يخالف رأي جلال الشريف حول هذا الأمر الذي يرى أن قرنفلي "**شاعر كلاسيكي في أوزان**

---

(1) قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص ٩٩.

(2) نعيمة، ميخائيل، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط١١، ١٩٧٨م، ص٧٣.

(3) قويعة، محمد، الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي الرابطة القلمية أنموذجاً، منوبة، تونس، كلية الآداب، د. ت، ص٥٨٠.

شعره وتفعيلاته وقوافيه، إنها أوزان الشعر الكلاسيكي وتفعيلاته وقوافيه، لا تكاد تشذّ عن قواعد الكلاسيكية قصيدة واحدة"[1] فقصيدة" /رد التحية/ التي كتبها سنة/١٩٤٣/ كما ورد تأريخها في الديوان على شكل الدوبيت حيث التزم فيها الشاعر قافية واحدة لكل بيتين وهي على تفعيلات بحر الخفيف.

"كسرتْ لحظَها تقُولُ: "صباح الخَير"، أهلاً، ومرحباً، يا صباحي

يا صباح الرضا، أطل، ويا دنْيا استهلتْ، ويا رفيفَ الأقَاحي

**

هود الورد، في جنْبيك، للصبح، فأغْفَى، وراح بالورد يحلُم

واستَفَاقَ المساء، سكْران، في هدبيك، يحبو، معقد الظل مبهم"[2].

**

وهكذا فالقصيدة مكونة من عشرة أبيات اتفق كل بيتين فيها بقافية موحدة على نمط (الدوبيت)، وهذه القصيدة مع نظائرها في الديوان ما هي إلا محاولة تسعى للانعتاق من قيد القافية التي **"تمثل حداً لا بد من الوقوف عنده وتجسد شكلاً لا يمكن الانفلات منه فهي الحد الذي يقف عنده البيت من الشعر لا يتعداه...أولا ينبغي أن يتعداه"**[3] ولعل الرغبة في التحرر والانطلاق والانعتاق التي دفعت إلى تنويع القوافي في الشعر هي ما دفع الشاعر إلى الشعر المقطعي أيضاً فكتب وصفي قصيدة خريف وهي في أربعة مقاطع على تفعيلات بحر المتقارب وجوازاته:

"سكُون

على الأرض، يحضنُها، كالحلُم

وفي النفس، همس، وجرس حزين

كأن الدماء، بقايا نَغَم

---

(1) الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر المعاصر، ص١٣٩ ـ ١٤٠.

(2) قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص١٥.

(3) قويعة، محمد، الرومنطيقية ومنابع الحداثة، ص٥٨٨.

**

ذُهولْ

وظل سخي، يلُف الأفُقْ

وفي الروض، إيماءةٌ، للطلولْ

ومتّكأ، لانْهيارِ الشفَقْ

**

رفيفْ

شرَود هفَا، نَاعم، كالوسن

كأن السماء، وراء الخَريفْ

تَخُط الحداد، وتَحيا الشجن

**

مساء

على الشمس، في ظُهرها الشاحبِ

وفي الهدبِ، تَهويمةٌ، وانْطفَاء

وفي الكأس، تَمتَمةُ الذاهبِ"(١)

نلاحظ أن الشاعر في كل مقطع اعتمد قافية واحدة بين السطر الأول المكون من تفعيلة واحدة والسطر الثالث، كما اعتمد قافية واحدة بين السطرين الثاني والرابع إلى نهاية القصيدة، وكأن له أسلوبه الخاص في شعر المقاطع، كما اتحدت القافية بين الأسطر الشعرية في بعض القصائد كقصيدة (صفر) على مجزوء بحر الرجز:

---

(١) **قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص٩١.**

"تسألني الرأيَ، سألتَ حرا

لهاثُه، كالصبح، يندى شعرا

وقوله الفصلُ، غداةَ أسرى

**

كتابك، السطر، يصك السطرا

فكأن، ما تحسب، أنتَ، سفرا

والفن؟ أين الفنّ؟ شق الصفرا

فلن ترى، إلا سرابا، أورى

أو برعماً، في الصفر، مستقرا"(1)

**

فما يلبث الشاعر أن يتحرر من قيد القافية نهائياً حتى يعود إليها وفي تحرره يقتفي أثر شعراء الرومانتيكية المتمردين الثائرين وفي العودة إليها ينصاع لصوت الإحياء الكلاسيكي في داخله، فالتحرر لا بد من أن يستحيل موقفاً حقيقياً وهذا يؤكد نزاعاً آخر عاش في ذات الشاعر لسنوات طويلة ووصفي كان يطمح دائماً إلى رؤية جديدة قادرة على "**أن تجعل الأدب توأم الحياة... حتى يستكشف حالاتها المختلفة وأطوارها المتباينة**"(2)، وفي كل ما يروم الشاعر المعاصر تحقيقه تعبير عن المضمون الذي يفرض نفسه على الشكل لأن أهم ما أكسبته الثورة الحداثية للشعر العربي المرونة العروضية بحيث تستطيع القصيدة معها "**أن تكون شكلاً صادقاً لوعي الشاعر، أو مرتسماً يمثل حركة وعيه وعواطفه الداخلية**"(3)

---

(1) قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص١٠٣.

(2) قويعة، محمد، الرومنطيقية ومنابع الحداثة، ص٥٨٠.

(3) ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص٢٧٥.

-الغربة: وهي رابعة العناصر التي اخترنا دراسة سمات هذه التجربة من خلالها والغربة قد تأخذ بعدين مكانياً وروحياً وكلا الاغترابين عانى منهما الرومانتيكيون على اختلاف تجربتهم وأمكنتهم ورومانتيكيتهم التي يتغنون بها إلى حد بعيد والتي طبعت أشعارهم بطابع التشاؤم والحزن والحنين، فهذه الظواهر الثلاث مختلفةٌ نسبةُ وجودها في أشعار الرومانتيكيين لكنها موجودة حتماً، إلا أن وصفي قرنفلي الذي عرفناه قوياً بكبريائه جريئاً بكلمته نراه في (طلائع النهاية) ينهي مسيرته الشعرية منسحباً من المعركة التي بدأها أو منهزماً أمام المرض الذي أثقل جسده ولسانه ثم قلمه فلم ينبث بكلمة شعر بعد عام /١٩٥٧/ إذ ودع مجلة الأديب بقصيدة رائعة جسدت إحساسه بغربته الروحية في ذاك المجتمع الغريب وذاك الزمن العجيب الذي يلد العجائب دائماً، وكأنه يريد أن يقول انتهى كلامي وأترك لغيري مهمة قول ما بقي دون كلام:

"جف البيان، فكّان الورد، في شَفَتي وكُنْتُ، إن قُلْتُ شعراً، برعم الأدب" (١)

ويتابع اعتداده بّشعره وبيانه إلى أن صحا السراب:

"صحا السراب، فَنَام الشعر، في كَبِدي كأن السراب، منَى، إن المنَى لهب

خَبَتْ ليالِي، إلا من تَنَهدة تَئِن ثَكْلى، وإلا، خَافقاً يجِب" (٢)

وتصل به حقيقة السراب تلك إلى حقيقة أمر وأدهى بكى تحت سلطانها معظم الشعراء، فالشباب ولّى دون رجعة وأنّى له طيب العيش بعده:

"يا درب، عد بِي، فَصاح الدرب: واحزني وأطْرقَ الشيب يبكي: فَاتَكَ الطلب

إذَا الشباب مضى، فَالعمر، أَطْيبه مضغُ الرمال، سراب، طَعمه، كذب" (٣)

وقد لاحظ الباحثون هذه النهاية الشعرية المتعمدة من الشاعر ومنهم الدكتور أحمد بسام ساعي الذي نورد رأيه: "**أما وصفي قرنفلي الذي قضى عليه الشلل قبل أن يقضي عليه الموت بما يقرب من خمسة عشر عاماً، فكان يحس يأسه في فترة متأخرة من شبابه وقبل أن يقعده**

---

(١) **قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ٢٠٥.**

(٢) **قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب ، ص٢٠٥-٢٠٧.**

(٣) **نفسه، وعينها.**

المرض في الفراش، وكان يجد في الموت خير مخاص له من هذا اليأس القاتل"[1] فيقول مستسلماً أمام اليأس ومرحباً به:

"عصفَ اليأْس، بالبقية من كأسي، فأَفْرغْتُ، في الترابِ شَرابي"[2]

ويتابع حتى يصل إلى :

"إن شَر الجِراحِ، جرحك، يا يأْس، بل الموتُ دون هذَا العذَابِ"[3]

والغربة الرومانتيكية لا تقف عند التشاؤم من الواقع أو آفات المجتمع أو الانهزام أمام الزمن، فثمة الحنين إلى العالم المثالي الذي طالما رنا الرومانتيكيون إلى تحقيقه وأنّى لهم الوصول إليه، والحنين يلازم شعور الاغتراب أينما وجد، ووصفي حن من خلال المرأة وقدسيتها الجمالية الحسية لأنه بالمرأة، ومن خلالها، سيصل إلى ذاك العالم فهي ذريعة، في رأي إيليا الحاوي، **"كي يتنفسوا من خلالها عن شهوة المطلق والحرية الكاملة التي تخفق بيقين مبرم في أرواحهم. وربما أضفوا عليها من القدسية والإطلاق ما يوهم أنهم عثروا من خلالها على قليل أو كثير من لاهوتهم المفقود وربما جعلوها المثال الذي يتكامل به الوجود...."[4].**

وفي قصيدة (هدْب) يتطلع وصفي إلى المطلق من خلال المرأة:

"حلُم، تَنَادى، وانْطَوى، واشتَكى، حليه، حلي عقْده، أَرسلي
شُفي عن الفَجرِ، وألوانه، هذي الرؤَى، يطْلُع، ولا تَبخَلي
نَادي بِنَا، نَسجد على دربِه، شَوقاً، سجود الدين في الهيكَل
طلْسمك المعقُود، في هدبِك الوسنَان حلُم الكائِن الأول
أُسطُورةٌ، بيضاء، لم تَكْتَملْ، كَادتْ -وقَد همتْ- ولم تَفْعل

[1] ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص٤٤٨.
[2] قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص ٤٣.
[3] نفسه، وعينها.
[4] الحاوي، إيليا، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ص١٧٩-١٨٠.

ما كبرياء الحب، في صمتها، غير ابتهالٍ، لا يعي، مقفّل"[1]

فالرومانتيكي في حيرة دائمة، يبحث عن ملاذ من هذه الحيرة فتعددت شعاراته وتفنّن في فلسفته الخاصة واستن للحياة سنناً غريبةً فكان " **رافضاً ومتشائماً لا يرضيه رضاً ولا تكفيه مؤونة، شقي بالحب ومن دون الحب، شقي في المجتمع وشقي في العزلة، شقي بالمال والشهرة وشقي من دونهما، إنه الحزين الأبدي الدائم....."**[2]

فالاغتراب الذي عاناه الرومانتيكيون في مجتمعاتهم وداخل نفوسهم حدا بهم إلى التمرد على الآفات التي يرون أنها تقف عائقاً أمام تحررهم وأفكارهم ونظرياتهم الكونية، فالرومانتيكية القرنفلية التي تجسدت في الطبيعة، والحب، والحرية، والغربة يمكن إيجازها بالآتي:

١- تجلّت الطبيعة في شعر وصفي بحسيتّها وذهنيتّها فتأمل فيها وأدرك الحقائق، واقترن جمالها بجمال أشياء أخرى أضفت عليها سمات خاصة كالمرأة، والشعر.

٢- لجأ الشاعر في محاكاة الطبيعة إلى التشخيص، ومزج الألوان في رسم أجمل اللوحات الفنية في وصف الطبيعة والتنقّل بين عواصفها ورعودها، وبين ربيعها وخريفها فلونت نفسه بألوانها بين سعد ونكد وتفاؤل وتشاؤم وحيرة ويقين.

٣- وفي الحب أحب المرأة وتغزل بها حسياً، وأراد أن يحررها من قيودها علّه يحرر الإنسان من القيود المفروضة عليه، فأحس بوطأة سلطتها على غريزته حيناً وأحس ببلوغ اللذة معها حيناً آخر، فلجأ إليها وتغنّى بجمال جسدها مجرداً إياها من الجانب المعنوي الذي عني به شعراء آخرون.

٤- الحرية التي تجلت فيها رومانتيكية وصفي متعددة المسالك ومتشعبتها، فأراد الحرية السياسية وحارب الاضطهاد والاستغلال ونادى بالمساواة والاشتراكية.

---

[1] قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، ص٨١-٨٢.

[2] الحاوي، إيليا، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ص٢٠٨.

٥- وقد تعرى الواقع أمام قلمه وذم المؤامرات المحاكة والمتآمرين المتخاذلين من العرب كما ذم القرارات الضعيفة التي تصدرها الجامعة العربية بأقذع ذم، كما نادى بالحرية الفكرية التي بدأ المتكسبون يسيئون إليها.

٦- بدا تعطّشه لممارسة الحرية الشعرية في تجديد المضمون، وطال تجديد الشكل (بحر، قافية) فتسال النزعة التحررية واضح في أرجاء حياته وشعره.

٧- لكن الرومانتيكي يبقى مغترباً ويئن في مغتربه وهو وسط أهله وفي بيته فيرى مكانه في غير هذا العالم، واغتراب وصفي انطبع بالتشاؤم واليأس الحقيقي كما انطبع بالحنين إلى المطلق والعالم الرومانتيكي المثالي.

الرومانتيكية في شعر عبد الباسط الصوفي:

الطبيعة:

تبدو الأمور واضحةً أمامنا على حين غرة في شعر الصوفي، حتى إذا ما لا مسنا جوهر هذا الشعر وحقيقته تكشفت لنا أسراره شيئاً فشيئاً لنرى طبيعته خاصةً به وحبه خاصاً به، وحريته خاصةً به وتغربه أيضاً له لون خاص، وسل الطبيعة من شعرٍ ورسائل هذا الشاعر تضعه، إلى حد ما، في صف الرومانتيكيين الذين فعلوا الطبيعة وتفاعلوا معها في أشعارهم، فالصوفي يعبر عن ألمه النفسي في الوجود وعن غربته المكانية والروحية من خلال الطبيعة ويحن إلى الحياة الطفولية وإلى الإنسان البريء من خلالها أيضاً، وغير ذلك مما يمكن أن نعده منحى خاصاً في الشعر الرومانتيكي عبر عن حقيقة شاعرٍ أكثر مما عبر عن حقيقة طبيعة بعينها.

فكلّ ما يستحضره الشاعر من عناصر الطبيعة (مطرها وعاصفتها وغابتها ونجومها وسمائها وربيعها) يشاركه ألمه حين يتألم وأمله حين يأمل، وحزنه عندما يحزن ففي (أحزان قديمة) يخاطب صديقته قائلاً:

"صديقَتي، سدى نُحرك الهشيم

والرماد، في مواقد الأسفْ!!

****

على ثُلُوج الصمت، يزحفُ الظلام

عابِس الجبِين، بارِد القَدم

أَزهارنَا على دروبِ فَجرِنَا

نَفْرِشُها، قُصاصةٌ من الورقْ

****

الصيفُ نَام في رؤَى حرمانه

تَرهلَتْ ثماره وما انقَطَفْ

****

والمطَر الضارِب، في نَافذَتي

أُغْنيةُ رتيبةُ النشيد

****

أَصغَى الربِيع، لم تَبل قَطْرةٌ

منْه أَغَانينَا التي تَضيع

وبرعمتْ أَعواده وبرعمتْ

أضواؤُه، وشَوقُنَا صقيع

غَرامنَا القَديم هلْ، نُحييه؟!

****

قَد تَسقُطُ النجوم في سلالِنَا

ونَجمع الغيم، ونَعصر الشفَقْ

قَد تَكْشفُ البِحار، عن كُنُوزها

****

قَد تَهبِطُ السماء، من عروشها

فنَهدم الليلَ، ونَغْسلُ الغَسقْ"[١].

فالصوفي شاعر رهيفُ الحس دقيق الوصف تأمل الطبيعة جيداً فوجد في جزئياتها وعناصرها كل ما يتساوق ونفسه المضطربة، وتفكيره الحاد، فكل ما وقعت عليه عينه كان يعني للصوفي قصةً منعزلةً عن الأخرى، وكل شيء يحمل رسالةً إليه ليحمله الشاعر من ثَم رسالةً يبثّها إلى الحياة وإلى الآخرين، فعبر بصدق التعبير عن يأسه من حبه لصديقته (س) وتشارك في هذا اليأس مع الطبيعة لكن أمله بالحب ظلّ طاغياً فشاركته الطبيعة بهذا الأمل من خلال حرف التحقيق (قد) الذي ذكره في المقطع الأخير.

وما يلفتُ النظر في طبيعة الصوفي الشعرية تنقله فيها بين الطبيعة المدنية والطبيعة العذراء البريئة التي لم تطلها يد الخراب ولم تؤثر بالإنسان البرئ "**إنه الحنين الرومنسي المأثور إلى الطبيعة الأولى الطاهرة والمطهرة وإلى الإنسان الكادح الطاعم من عريق جبينه والذي لم يستحل إلى لص سارق ومحتال التجارة والمدنية"[٢].**

ومن يقرأ الصوفي جيداً يلمح بعينٍ بصيرة حنينه إلى العالم المثالي الرومانتيكي معبراً من خلال شوقه للطفولة حيناً والمواسم والخير في الكروم حيناً آخر واصفاً ذاك العالم بالسلام والسكينة في قصيدة الطبول، حيث يقول:

"إفريقيا، سماؤُها تَدفقَتْ...سيولْ

---

[١] **الصوفي، عبد الباسط. ديوان أبيات ريفية، ص : ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦١.**

[٢] **الحاوي، إيليا، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ص١٧٠.**

واندلقتْ أمطارها الحمراء في الحقُول

وفي ثوانٍ، كفكفَ الطبيعةَ المجنُونَه

روح، خُرافي القوى، يحرك الفُصولْ

لعلها أدركها القُنُوطُ والعياء

لعله شَوقٌ إلى السلامِ والسكينَه"[1].

ومن مخيلته ينسج مأدبة للقمر وتتصارع نفْسه بين صفاء الصيف وطيب عيشه وبين كآبة الشتاء وقلق ليله فيقول:

فاكهةُ الصيف على

شُباكنَا معلقَه

ومن عنَاقيد الكُروم

خُمرنَا، معتقَه

هذي سلالُ وردنَا

مضفُورةٌ، مزوقَه

****

كآبةُ الشتَاء، تُلقينَا على جمرِ القلَقْ

ويلقَفُ التراب من أكُفنَا دامي المزقْ

عنَاصر الأرض جبلنَاها

بأيدينَا...عرقْ

---

[1] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٧٩.

وأَنْتَ، في أحلامنَا

بحيرةٌ، مصفقه

***

يا رحلةً غَامضةَ

الأسفَارِ، في دنْيا البشَر

تَسلّق التلّةَ واحملْ

من ليالِينَا، خَبر

واصعد على جِدارنَا

إلى اللقَاء، المنْتَظَر"[1].

ولا يعتم الصوفي كذلك أن يصور عالمه الرومانتيكي المنشود من خلال الزمن الذي ينفث فيه الأمل تارةً والحزن المرير تارةً أخرى، فالصبح نشيد الشاعر مقرون بالفرحة وبالانطلاق:

"في فَمِ الصبح، دفْقَةٌ من نَشيدي

ومع الصبح، فَرحتي، وانْطلاقي

أَنَا... للصبح، كُلما أَومأَ الصبح

ضلُوعي، وصحوتي، وانْعتَاقي

***

قَدري، أَن أَسير يملأني الوهج

وأَمضي، مجنح الآفَاق

---

[1] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص١١٥ ـ ١١٦.

في السفُوح العذراء، في الذروة البِكْر

في البعيد، في المدى، في التلاقي"[١].

والليلُ أيضاً عميق الظلام مقرون بالحزن وبالأسى:

"وذاك ليلٌ، عميقُ الظلام

يعانقُ في صمته الشاعرا

هنَا، سيطل الإله

يرى وحدتي الخَائفَه

فَيصحو خَفي الشعور

على نَشْوة العاطفَه"[٢].

والغروب يحمل معنى الحب الضائع، والربيع له معنى الجمال والألق، وغير ذلك مما يمكن عده ظاهرة طبيعية في شعر الصوفي أضفى عليه رومانتيكية لها طعم خاص.

غير أن تنقله بين عدة أماكن نتيجة ظروف عمله حمله ما لا يطيق من وطأة الغربة والتغرب على نفسه، فعانى البعد المكاني والبعد الروحي وهو ابن مدينة يعشق كل صغيرة وكبيرة فيها، ولا يطيق صبراً على فراق أهله وأحبابه، فيعرف شجرة (الغَرب) المتواجدة في دير الزور على ضفاف نهر الفرات تعريفاً لا يخلو من الغرابة في حد ذاته:

"..إلاّ أن البرد والحاجة وعبث الإنسان تضافرت جميعها ففتكت بغاباته العظيمة ولم يبقَ منه إلا تجمعاتٌ صغيرة على ضفاف النهر كأنها فلول هاربة من معركة خاسرة"[٣].

وفي مكادي يقول:

"مكادي! أَنَا والشراع الصديقُ، وقَيثَارتي

---

[١] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص١٤٣ ـ ١٤٤.

[٢] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٦٣.

[٣] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص١٤٩

غُربةٌ وارتحالْ

شُددنَا إلى البحر،

والبحر في الزرقة الأبدية، قبر الرجالْ

تَميلُ بِنَا نَزواتُ الرياح

بِأنوائِها، الصافرات الصخَاب"[(١)].

وربما كان شعوره الدائم بالغربة حتى وهو في مدينته حمص مبعث هذه النفحة في شعره، فيرمي إلى تحقيق ذاته خارج بلاده بعيداً عن قيود مجتمعه وأهله، ويحن في مغتربه للعودة إلى وطنه، ويشعر أنه الغريب البعيد في كل زمان ومكان، والصوفي بحث عن ملاذ من إحساسه الدائم بالفشل والإحباط، ربما بسبب إخفاقه بتجربة حب أو لأسبابٍ نفسية أخرى، فكان يتأمل الطبيعة، ويحاول تفريغ شحناته المتقدة والتعويض عنها بالخيال، فالشعر عند الصوفي كما يرى وفيق خنسة في دراسته يحقّق هدفين، هما التفريغُ والبديل "**فالشعر من جهة والفن كذلك، يحرر صاحبه من أزمة الفشل والإحباط، ومن جهة ثانية يحقق للشاعر كل ما هو جميل وسار ومفرح، كحاجات مادية ونفسية مفقودة، إذاً الشعر عند الصوفي مفتاح التفتح والشجاعة والحياة"[(٢)].**

والرومانتيكيون يهرعون إلى الطبيعة أيضاً "**ليتخففوا من الواقع المؤلم في حياتهم وفي ماضيهم وهكذا يجد الرومانسيون في شعرهم متنفّساً يستريحون إليه حين يصدمهم الواقع أو ينخرهم الماضي بآلامه، فنراهم يستريحون ويستروحون في أشعارهم كما يستريح الحزين بالبكاء ويجد من الدموع ما يلطّف لهيب قلبه".[(٣)]**

فالطبيعة عند الصوفي هي الألم والغربة والحنين إلى العالم المثالي الرومانتيكي شاركها واشترك معها في خاطره وقلمه، شكا لها وبكى أمامها، فأردفته بأجمل معاني الحزن واليأس حتى صار يرى كل شيء يعيش تجربته الخاصة ويعرف كوامن نفسه، ويستثير رقة مشاعره وألمه، ونجد

---

(١) نفسه، ص٨٦-٨٧.

(٢) خنسه، وفيق، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، بيروت، ط١، /١٩٨٠/، ص ١٠٤.

(٣) مشوح، وليد، دراسات في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٢.

قوة ارتباط الطبيعة بالحب (بالمرأة) عند الصوفي من خلال وصفه لشجرة الغرب ذاك الذي يقول عنه:

"يخيل إليك وأنت تتأمله أنه يم يكن سوى نتيجة روح أنثوية في طبيعة الأرض، أو نتيجة عبث قديم مبهم لتفاعل التربة. فالغَرب يشبه نمطاً خاصاً من الرجال كانوا نتيجة قوة باطنية تدفعهم، فيفرغون أيامهم بلا سبب معذّبين ضائعين بين الخبز والخمر والأسف. يلقون ظلالهم القاتمة ثم يرحلون...."(١).

وهو يبدأ كلامه عن الغَرب قبل كل شيء بسؤال السكان عنه بقوله:

"يتساءل السكان عن سبب وجود الغرب بلهجة تنم عن الاحتقار واللامبالاة، ولا يعرف أحد منهم لماذا ينبت غزيراً غابياً وكيف ينمو باستمرار يبعث على الدهشة"(٢)، فتعريف الشاعر لشجرة الغرب لا يخلو من غرابة في حد ذاته "**فالغَرب شجرةٌ رخوة، أنيسة، لا توحي إلا أنها ناتج طبيعي لعلاقة التراب بالماء، إذ يتكاثر هذا النموذج من الشجر في الأراضي الواقعة على كتف النهر، وفي التراب المشبع بالرطوبة والماء، وفي الأجواء الحارة الجافة، وذي طبيعة دير الزور، والشجرة تعطي للرائي نظرة جمالية، كأنه منظر طبيعي خلاّب..."(٣).**

فكيف للسكان أن يتساءلوا عنها بلهجة تنم عن الاحتقار واللامبالاة؟ وهل هذه غير نظرة الشاعر ذاته الذي يرى فيها أنثى تخترق حياته بقوة وتعبث فيها، فحقد عليها واتّخذ منها موقفاً نفسياً وفكرياً لا يخلو من الاحتقار والانتقاص، وكأنه لا يريد لهذه الشجرة أن تعبر عن نفسها كما تحب بعيدةً عن الرجال، فبعد أن كانت روحاً أنثوية أصبحت تشبه نمطاً خاصاً من الرجال كانوا نتيجة قوة باطنية تدفعهم، فالشاعر، وهو يحاول الإفلات من تملّك الأنثى في نفسه، يعود ليبحث عن القوة الباطنية التي تدفع الرجل فلا يجد غير الأنثى، كما أن هذا الشاهد النثري يمثل ارتباط الطبيعة بالألم وبالحب عند الصوفي.

الحُبُّ:

(١) **الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص١٤٨.**

(٢) **نفسه، وعينها.**

(٣) **مشوح، وليد، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ١٩٥٠ـ ١٩٩٠/، ص٢٢٨.**

وفي الحب أيضاً قصاصات لتجربة عشق واقعية متناثرة في شعر الصوفي حملته أعباء الإخفاق والفشل وتقول الأقاويل حولها، فكانت مبعث يأسه في كل تجاربه الأخرى وكانت دافعه الأقوى للانتحار، فالحب يعني المرأة عند الصوفي وموقفه "**له نفس الناظم الذي يحمل آراءه وأفكاره وتصوراته تجاه العالم وموجوداته وأحداثه [فهي]**[1] **عند الصوفي ليست نموذجاً واقعياً، هي دائماً في عاصفة من مشاعره رفضاً وقبولاً**"[2].

والتجربة الواقعية التي مر بها الصوفي كانت الوعاء الذي صب فيه كل انفعالاته العاطفية واضطراباته النفسية على أن المرأة (س) التي أحبها كانت بالنسبة له الصديقة الحميمة ورمز الماضي التليد وملاذ الطفولة الآمن والتكامل المثالي الرومانتيكي "**فالحب له بعد غيبي ثمة، إنه تكامل الإنسان في ذاته وتكامل الطبيعة من خلاله والطبيعة التي يتجسد الحب بها هي طبيعة ربيعية متألقة مثالية سحرية، عودة إلى الفردوس الذي طُرد منه آدم بالشهوة واللعنة المادية**"[3].

فهو يقول في أسطورة:

"أنْثى، خَلقْتُكِ من عروقي، من خَيالٍ في مبهم

من أضلعٍ قاضتْ...ومن قلْبٍ على الأشْواق هوم

***

أرسلْتُ فيكِ طفُولتي، ومضيتُ بالأخْيال أهرم

***

أنْثى جبلْتُكِ من دمي..، حتى أعي ما كُنْتُ أحلُم

***

أنْتِ الخَطيئَةُ، والجمالُ، ولذةُ الثمر المحرم

---

[1] زيادة على الأصل.

[2] خنسة، وفيق، دراسات في الشعر الحديث، ص١٠٥ ـ ١٠٦.

[3] الحاوي، إيليا، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ص١٩٢.

وأنا اللظى صهر الوجود، وصرخَةُ القَدر المحتّمِ"[1]

إن الصوفي بوصفه شاعراً رومانتيكياً أصيلٌ في الحب، له أكثر من اتجاه فيلجأ "**إلى الطفولة حيناً، والطبيعة أخرى، والمرأة ثالثة، وهذه هي منابع الحلم والعودة عند الرومانتيكيين عامة...**"[2] فمن البدهي أن نجد المرأة لديه متأرجحةً في صورتها، فهي تعني المثال والمطلق الذي يسعى الرومانتيكي إلى بلوغه، وتعني الشهوة وإشباع الرغبة المادية أحياناً أخرى تعبيراً عن قيود الإنسان وارتهانه أمام الحاجة المادية لجسده، فعندما يقول:

"حسناء، لن أصحو...فلي شَفَتَاك، لِي الثغْر الرطيب

لِي ثورةُ الحس الجميل، ولي الخَمائِلُ والطيوب

****

حسناء، لا! لن أرتَوي... والكأس لونَها اللهيب"[3].

ويقول:

"والشـــذا خَلــفَ خُطَانــا هـــائم	**لفـــي الصـــبح علـــى صَفـــة دن**
شَــوقُنَا، فـــي لُجـــة النـــار، رضـــى	**ورؤانَـــا رعشَـــةٌ مـــن كُـــل غُصـــن**
يـــا حبيبِـــي، ســـكْرةُ الألْـــوان فـــي	**خَـــدك الضـــاحك، أم صـــحوةُ لـــون؟**
فَـــوح أَنْفَاســـك؟ قُـــلْ.. كُلّـــي شَـــذَى	**وردتـــي الـــوردةُ، والجنـــةُ منّـــي"[4]**

لكن العاشق الهائم الذي يتعطش لإرواء رغبته، وبعد أن عانق المطلق الرومانتيكي من خلال المرأة، نراه يصب جام غضبه عليها حاقداً على رغبتها الجامحة فيصفها بأفعى يملؤها الشر:

"أفعى، لِمن أنت؟ لا نَاب أَموتُ به

---

[1] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٩٨.

[2] خنسة، وفيق، دراسات في الشعر الحديث، ص ١٠٥.

[3] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٣٩.

[4] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٩٤.

إذا تَوثّب... من أعماقك الشرر

عودي... إلى كهفك المقْرور، وانتَحري

على فراشٍ، خَليع الشوق، ينْتَظِر

***

تَلفّتَ الموتُ، رعديد الخُطا، ومشَى

يفح بالجسد المحموم يستَعر"[١].

فالموقفُ النفسي للشاعر ليس ثابتاً تجاه امرأة بعينها وهذا يؤكد أنها ليست نموذجاً واقعياً وأنها ليست امرأةً واحدةً هي التي تجلّت في شعر الصوفي لنثبت قول من قال بأن الصوفي "**سواء كان مارس التجربة أم لا فإن دلالتها في شعره واحدة، هذه الدلالة هي التعبير عن فقدان الارتواء الجنسي وفقدان المرأة كحب صادق يملأ قلبه ويعيد له التوازن السوي، بين رغباته، وبين الواقع القاسي، والوجود القلق المحير**"[٢].

غير أننا نلمس شحنات عاطفية وموقفاً نفسياً بروحٍ إيجابية من المرأة (الأم الثكلى) التي تشيع ولدها إلى القبر، فيقول في قصيدة (أم):

" أنَا... قُرب السرير، أنْسج، يا أُم،

أماني، من شُحوبِ المساء

وغَداً أنْزوي، وتَمشين للقَبر،

وتَصحو الخُطَى، على أشْلائي

***

أين كفّاك؟! لوحي بالدعاء

[١] نفسه، ص١١٣.

[٢] خنسة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص١٠٧.

السمح، أو فامسحي نَزيفَ الدعاء"[1].

فالصوفي لم يعن بالجانب المعنوي في المرأة كثيراً وكل ما لفت نظره فيها جسدها، فذكر الأم الثكلى إضافةً إلى ذلك وكرر مفردة (أخت) كثيراً في قصائده دون قرنها بدلالة واضحة فلم تعن أكثر من كلمة للتأنيث، وذكر الطفلة اليتيمة التي تبكي أباها في مأتم:

"أبتَاه لا تُغْلقْ فَخَلْفَ الباب لي روح شقيه

****

أجفلْتَ من عمق الحياة، وشرَها في مقْلتَيه

أسئِمتَ؟ ماذا أبقَت الأيام من دنْياك فيه؟

صمتاً، جريح الذكْريات يتيه أشْواقاً شَجِيه

أنَا....طفْلةٌ، أبتَاه! لم تُدم الورود على يديه

قَد ماتَ...يا للموت كَفنَه ومزقَ بردتَيه"[2]

فما أقوى نبوءة الشاعر بالموت، وما أقرب الموت من الصوفي! الذي كان يرحب به في تفاصيل حياته اليومية، ويحتفل به في كل المناسبات التي تصادفه، فينشد بقلبه وعقله إلى كل ما هو عالقٌ بنفسه وكأنه يقول في كلّ كلمة: يجب أن أموت لكن بعد أداء رسالتي إلى نساء العالم؛ فهو لم يعجب بامرأة قطّ قدر إعجابه بشجاعة (جميلة بوحيرد) وجرأتها، فصاغ على لسانها عدة رسائل وجهها إلى كل النساء والرجال فخوراً بتلك المرأة المناضلة التي تغني أغنية السجن:

"من خَلف قُضباني الحديدية

يا إخوتي كتَبتُ أغْنية

حروفُها، تُدق أبوابهم

مطارقاً، تَنْهد، وحشية

أصداؤُها، تَلطُم أسوارهم

---

[1] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٧

[2] نفسه، ص١٢٤.

تهز جدران العبودية

يا إخوتي، كتبتُ أغنية"[1]

وفي حقدها الثائر يتفاعل معها الصوفي فيقول:

"الليلُ، الغربان، في بيتي

يا أفعوان الحقْد، يا صمتي

تخْنُقني أصابع، أطْبقَتْ

وامتصني الذهولُ، من بردي

وقارت الديدان، محمومةً

حولي، ونز النتْن، في لحدي"[2]

وهذه الروح الثائرة تمثّل وجوداً مهماً للمرأة في شعر الصوفي النسوي، فالشاعر حكم على المرأة العاشقة الفاتنة بالموت أو أنه رأى من خلالها الموت، وكذلك كانت المرأة الضعيفة المنهزمة، إلا أن (جميلة بوحيرد) بشجاعتها وقوتها استطاعت أن تحتل مكانةً مرموقةً في شعر الصوفي وكأنه كان يحب رؤية جميع النساء مناضلات كجميلة في زمنٍ كانت الأمة العربية فيه بأمس الحاجة لهذه الجرأة وذاك الثبات من المرأة والرجل على السواء.

وهناك أيضاً ملاذ آخر آمن، غير الموت، اعتاد الصوفي ارتياده في مأزقه النفسي وهو تكامله ومعانقة المطلق من خلال الحب و(المرأة):

"ليلى!... ويسكرني النداء فأطْرب

والذكرياتُ... على فمي تتوثب

***

هذي جِراحي، لو ظمئْت، نقضتُّها

شفقاً يسيلُ، ودمعةً تتصبب

---

[1] الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٢٩.

[2] نفسه، ص٣٣.

باركْتُ.. باركتُ الحنين تنَهداً

كالصبح أبيض، كالشعاع يذوب

ظمئي؟ نعمتُ مع اللهيبِ، ورعشتي

غنيتُها! ومناهلي...؟ لا تنْضب"[1]

كما يقول:

"فاتْركيني... بِنَشوة الغَد، أغْفُو

وغدي، منْك، غَفْوةٌ خَرساء

صور، من طُفُولة الحب، لن تُمحى

ودنْيا يسيلُ فيها البهاء

مولد الفَجر، في دجاها، نَشيد

واحتضار الشعاع، فيها، غناء"[2]

إن حنين الشاعر للمطلق والغيبة من خلال الحب يثبتُ النفحة الصوفية الرومانتيكية في شعره، فكثيرون هم الرومانتيكيون الذين حاولوا الهروب من الواقع والنزوع إلى عالمٍ آخر مثالي تفرد كلّ شاعرٍ بتصوره وتهيئته وفق ما يروق لمزاجه النفسي ونزعاته العاطفية، وتمثُّلُ النزعة الصوفية عند الشاعر لا يعني أنه مخاص للصوفية بمعناها الديني، بل نجدها طريقاً أخرى يعبرها الصوفي عندما يريد الهروب من واقعه، فيتلاشى في الغيب كصوفي تارةً، وينقم كمتمرد على القدر تارةً أخرى، وهكذا..

"ففي الحب ومن ثم في الحرية تتفتّح زهرةُ الروح التي لا تذبل أو تتهالك، وفيما دونه فإن أغصان الحياة تبدو عاريةً بلا زهر ولا أريجٍ ولا حنان وألفة، تلك كانت النقطة التي انطلق

---

[1] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص١١١-١١٢.

[2] نفسه، ص١١٧.

منها الرومنسيون في وعيهم ولا وعيهم ليعانقوا المطلق من خلال المرأة، ومن خلال الحالة التي تُبرمها في النفس، ألا وهي حالةُ الحب"[1].

وحالُ الصوفي مع المرأة ليست بغريبة أو بعيدة عن الاتجاه الرومانتيكي في الأدب الذي استقى منه الشعراء حزنهم، وصبغَ الأدب بصبغة الأسى والسوداوية في معظم الإبداعات الرومانتيكية، فكان هذا الحزن مبعث قوة عند بعضهم.

كما اقترنت الحرية بالحب عند الصوفي الذي يقول في إحدى رسائله لـ (س):

"لا لستُ مغالياً حين أسجد خاشعاً أمام المرأة الوحيدة التي استطاعت أن تحرر قلبي"[2]

ولطالما بحث الصوفي عن توازنه النفسي الذي كان يزعم أنه بالحب يحققه، وعندما تضيق به الضائقة ينقم أولَ ما ينقم على الحب والمحبوبة، فيقول:

"سمراء، يا أُسطُورةً...سكر الجمالُ فكُنت سكْره
وحدي، عبدتُ ضلالَ قلبي، وانْطَلَقْتُ أجر وزره
وحدي، شَربتُ الكأس، حتّى لا أرى في الكأس فكْره
ومضيتُ...أستَبِقُ الخَليقَةَ، مطْلقاً، ورجِعتُ حسره
وهنَاك صوتُ... آه! يا سمراء، لو تَدرين سره"[3]

إن المرأة التي تمد الشاعر بمدد الحرية والتي يبحث عنها في الواقع غير موجودة، إنها مثالٌ يطمح للوصول إليه، فجميع إحساساته ومشاعره ومن ثم مواقفه كانت تنطلق من المرأة؛ أي (الحب) وتعود إليها مرةً أخرى، فالحب مثل الدائرة التي تدور حياة الصوفي بكل ما فيها حول محيطها لتمثّل المرأة مركز هذه الدائرة تمثيلاً لا أكثر، فالمرأة لديه "**جسد، وحس، ولذة ولكنها إلى جانب ذلك، وفوق كل شيء...جمالٌ وروح، قطعةٌ من نور.... حافز عميقٌ للشعور بعظمة الحياة"[4].**

الحريّة:

---

[1] الحاوي، إيليا، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ص١٨١.

[2] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٣٩٥.

[3] نفسه، ص٩١.

[4] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، الرسالة السابعة، ص٤٢٦.

إذا وصلنا إلى أن الحب كان المحرك الأساس لمشاعر الشاعر وانفعالاته فإن الحرية الداخلية (النفسية) كانت دائماً مرهونةً بمقدار تجاوب هذا الحب مع الشاعر أو صدوده عنه، وقد صرح الصوفي بذلك في الرسالة الأولى لصديقته (س)، ولا عجب بعد أن تمكّن الشاعر من تحرره النفسي أن نلمس مظاهر متعددة لذلك التحرر في شعر الصوفي وهو الرومانتيكي المتمرد الثائر الذي يخلق موقفاً فردياً ويتحلّى بنظرية خاصة حول كل ما يراه ويسمعه ويحسه، فإذا فتشنا عن الحرية السياسية التي تجسدت في موقفه النضالي حول الوطن العربي وقاطنيه وجدنا في آثاره ما يقارب أربع عشرة قصيدة تحض على النضال ومواجهة الظلم والاستغلال مع التذكير بأمجاد العرب والإيمان بقوة الشعب واستنهاض هممه، فيقول:

"لا... لم يجفَ الصبح في دمنَا، فَهذا الصبح أَشْرقْ

الشعب أَبيض، كالطفُولة، زنْبقٌ غنّى لزنْبقْ

لا... لن نَموتَ، هنَا أَرضُنا، وانبْرى التاريخُ يخلُقْ

لا... يا أخي: الشعب أَنْبلُ، مثلَ ما تَهوى، وأَعمقْ"[1]

ومن إيمانه بالشعب يؤيد الثورة الجزائرية في عدة قصائد له:

"يا دروب النضال في المغْربِ الدامي،

استَفَاقَتْ في لُجك الآمالُ

والنَوى، في تَمرد الثأْر طَوقٌ،

وتَنَزى دم وضجتْ رمالُ

وتَأَطت جزائِر الموت، وانْهدتْ

كما شئْت ـ مارجاً ينسالُ"[2]

ومثلما نجد في الآثار قصائد ذات محتوى ثوري نضالي نجدها أيضاً في ديوانه الآخر (أبيات ريفية)، فثمة رسائل من (جميلة) صاغها الشاعر على لسانها موجهاً كلماتها لكل النساء العربيات

---

[1] نفسه، ص ١٢٩.

[2] نفسه، ص١٣٣.

والرجال كذلك، مشيداً بموقفها النضالي وروحها الثائرة التي ترفض الذلّ والاستسلام، ففي (أغنية) يقول:

"أغْنيةُ، الشعبِ إلهية

أظْفَارهم، نَاشبةٌ في دمي

وتَرتَمي سياطُهم، عاوية

لِيحرِقُوني بين أحطَابِهم

وليطْرحوني جثةً، عادية

جذُور هذي الشمس يا أُخْوتي

عميقَةٌ، موغلَةٌ، فيه"[(١)]

وما ذكر الشمس والعمق هنا إلا دلالةٌ على التجدد الدائم والأصالة اللّذين تتحلى بهما روح هذه المناضلة العربية، وفي رسالة أخرى يقول:

"جميلَةُ في الساحِ، لن تَرتَمي جبهةً، مثْقَله

جميلةٌ، جيلٌ يغَمس، في دمه، مشْعله"[(٢)]

فموقفٌ الصوفي من الوطن واضح في رأي خنسة، فهو في كل هذا "**ينطلق من تمجيد الإنسان، وحق الإنسان في الحياة الحرة الكريمة دون تمييز بين شعبٍ وشعب، أو بين أمة أمة**".[(٣)]

والحرية التي انطلق الصوفي وغيره من الشعراء للتعبير عنها، اتخذت أشكالاً وسلوكيات مختلفة، إذ تبدت الحرية السياسية التي كانت الأوساط الاجتماعية والثقافية والسياسية في الخمسينيات بحاجة ماسة لتأطيرها ولتحديد مسالكها، كما تجلّت الحرية الفكرية ضمن النطاق

---

(١) الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٣٠.

(٢) نفسه، ص٣٢.

(٣) خنسة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص١١١.

الأدبي والشعري في فهم الشاعر لحقيقة الفن التي صرح بها في بعض رسائله لصديقته المزعومة (س)، إذ جاء في الرسالة السادسة: "**فالقصيدة الرائعة، رائعةٌ في مضمونها وشكلها معاً أما أن يكون كل همنا أن نرفع من قيمة المضمون (كأن يكون مضموناً أخلاقياً مثلاً) ونهمل الشكل الفني فلن يكون هنالك أدب حقيقي بل مجرد وعظ أخلاقي. وقيمة الأثر الفني هي في قيمة نوع التجربة التي صدر عنها".**[(١)]

إن كلام الصوفي يشف عن فهمٍ عميق لحقيقة الفن والشعر في وقت كان الفن فيه منزع خلاف من قبل اتجاهين: تقليدي وتجديدي، وكل اتجاه يبلور نظريته حول عدة قضايا، كوحدة الشكل والمضمون، والصورة الشعرية، والشكل الشعري، والمحتوى الفكري، وغير ذلك من القضايا الأدبية التي كانت مثار جدلٍ ونقاشٍ بين النقاد والأدباء، وهو في هذه القضايا يمتلك نظريةً أدبيةً لم يتسن له أن يتابعها حتى آخر الشوط مصرحاً بأن الوقت لن يسعفه في ذلك. ولكن شعوره بالتحرر الداخلي في نظرياته الأدبية، قاده إلى تجربة الشعر الحديث في عدة قصائد، وهو الشاعر الذي أنكر تجربة التجديد هذه وعدها أمراً عارضاً على الأدب، لكنّه عاد فخضع لحتمية التطور والتحرر النابع من داخله وكتب شعر التفعيلة، وأغلب هذه القصائد واردةٌ في ديوانه (أبيات ريفية) أي في مرحلة متقدمة من نتاجه الشعري مثل قصيدته (رعاة البقر):

"بالرعبِ والويسكي وظلّ الموت ينْتَفض الرجالْ

وتَدق أجراس الصلاه

وتغُص حانَاتُ الرعاه

هذا الذي نَبذَتْه وديان، وآوتْه جبالْ

ماذا يريد...؟ جواده، قيثاره، لا يعرفَان

"جوني" نداء مبهم

(١) آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، الرسالة السادسة، ص٤١٧.

حقْد بهيمي الصراخ، وضحكةٌ، ومسدسان"[1]

هذه القصيدة منظومة على تفعيلات بحر الكامل غير أن الشاعر يطيل السطر الشعري أو يقصره بحسب تغير حاله النفسية وانفعاله الداخلي فلا يقيد جملته بالتفعيلات الثلاثية في كل سطر، بل يزيد عليها تفعيلةً في بعض الأسطر بحيث تصبح أربع تفعيلات ويقصر في أسطر أخرى لتبقى تفعيلتان وهكذا، وثمة قصائد متعددة، كما ذكرنا، صاغها الشاعر بهذا الأسلوب الجديد، وهذه التجارب في رأي وفيق خنسة "**نابعةٌ من داخله وليس من ثقافته ووعيه، إن هذه التجارب الجديدة، فرضت على الشاعر شكلاً جديداً وهو بالفعل قد بدأ يتعامل مع الموجودات دون وساطات، إنه يواجه العالم كشاعر متفرد يبني قامته من لحمه ودمه**"[2]. فالحرية تلك التي تصل إلى المغالاة أحياناً تؤكد المنحى الرومانتيكي الصرف الذي أنتهجه في مسيرته الشعرية لأن حرية الإنسان عند الرومانتيكي "**تنبع من ذاته، وهذه الذات نبع ثر وعالم غني بالقيم والضوابط**". [3]

فالرومانتيكية هي التي أمدته بشعور التحرر الداخلي إلى حد تمرد فيه على كل ما حوله حتى بات يعاني الفوضى وعدم التوازن في مرحلة متقدمة من حياته على الصعيد النفسي مع أنه اعتز برومانتيكيته هذه التي أرادها صرفاً لا شائبة فيها كما يذكر إبراهيم الكيلاني في مقدمته تعليقاً على اعتراف الصوفي في إحدى رسائله: "**ولعلّ هذه الرومانتيكية الصرف قد تركت أكبر الأثر في مزاجي ونفسيتي، لقد كنت أحب العزلة والانفراد ولا أجد وسيلةً للتعبير عن مشاعري سوى البكاء أحياناً والسباحة الهوجاء حتى أوشكتُ على الغرق ذات يوم**"[4] فيعقّب الكيلاني على هذا الكلام بقوله:

"**وقد كان عبد الباسط يعتز برومانتيكيته هذه التي يريدها صرفاً لا شائبة فيها والتي كان يعمل جاهداً لصيانتها من صدمات الواقع وهزات العالم الخارجي**"[5]. فالصوفي يصدر في تجاربه الشعرية عن شعور داخلي بالتحرر حيناً وبالتمزق حيناً آخر، ويذكر جلال الشريف أن الصوفي "**لعلّه أول شاعر عربي معاصر أُوتي الجرأة على أن يصنّف نفسه في اتجاه ويحدد لنفسه مذهباً في الفن وفي الحياة. بل إن هذه الرومنتيكية ليست تبنّاه أو اختطه لنفسه. إنها جزء من**

---

[1] **الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٥٢.**

[2] **خنسة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص١١٦.**

[3] **مرزوق حلمي، الرومانسية، الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية، أصولها الفنية والفلسفية والأيديولوجية، ص٣٠.**

[4] **آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، الرسالة الرابعة، ص٤٠٧.**

[5] **آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، الرسالة الرابعة، المقدمة، بقلم إبراهيم الكيلاني.**

صميم تكوينه السكولوجي"[1] فتتأرجح قصائده بين هذه الانفعالات لتوحي بالتوازن مرة وبنقيضه مرة، فينعكس ذلك التأرجح في الصورة الشعرية أو البنية الوزنية، أو اللفظة وضدها، أو في قصر النفَس الشعري، أو الإيقاع الذي يتحكّم بتوجيهه أكثر من عنصرٍ في بناء القصيدة.

وفي قصيدته (مكادي) يمزج بين تفعيلات بحر الرمل وتفعيلات بحر المتقارب في بعض الأسطر وتخاص بعض الأسطر في القصيدة ذاتها لتفعيلات بحرٍ واحد:

"يقولُون:

هام، بأفْريقيا، عاشقٌ، في ضمير البحار، وغاب

يغلْغلُ، في الأفُق،

أسود كالقار، عريان، يلطُم صدر العباب

يطير مع الوهم، تَركُض عيناه،

ينْصلُ من سدفَي الإهاب

أضاع، على الموج، أيامه،

فكان رحيلاً، بغَير إياب"[2]

إضافة إلى أنه يستعمل تفعيلات مجزوءة في بعض الأسطر الشعرية من قصيدته آنفة الذكر، وما ذلك إلا علامةٌ على تلاعبه بالبنية الإيقاعية للقصيدة انسجاماً مع انفعاله الداخلي بحيث يجعل كلّ ما في إبداعه الشعري مطواعاً لذلك الانفعال، والأمثلة في شعر الصوفي تكثر على هذه الشاكلة، وما أوردناه هنا نماذج منها ليس إلا. ومن حريته وتحرره الرومانتيكي أيضاً نجد طريقاً ينفذ إلى تغربه المكاني واغترابه الروحي الرومانتيكي الذي بدا جلياً واضحاً في قصائد عدة، علاوةً على تصريحه هو ذاته بهذا الشعور الحاد وخلوصه إلى الانتحار ملاذاً من أزماته النفسية المتلاحقة وانسجاماً مع تفكيره بأنه انتصر على الحياة والقدر في صراعه المستمر معهما.

---

[1] **الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٨٨.**

[2] **الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٨٦.**

غربة الصوفي:

إن كل من تناول تجربة الصوفي الشعرية بالبحث ذهب إلى أنه عانى من اغترابين مكاني وزماني (روحي). ويكفي عندما نتحدث عن عبد الباسط الصوفي أن نلم بتفاصيل تنقلاته المكانية بين محافظة وأخرى أو بين بلد وآخر لنعرف أثر هذه الغربة في تجربته الشعرية، ولا بد أيضاً من ملامسة وجدانه النفسي الذي وجدنا تأثيره الكبير في أعماق شعره ومشاعره، ولعلنا لا نبالغ إذا وجدنا الغربة الرومانتيكية من أشد عناصر التجربة تفرعاً وامتداداً، فمبدؤها بحثُ الإنسان عن ذاته في عالمٍ آخر غير هذا العالم يطمح كل رومانتيكي أن يروده ويجول في رحابه ليحقق فيه ذاته، لأنه يعد نفسه مثالياً، ويرى الحقائق بعينٍ لا يراها عامة الناس وفيه وحي نبوة، ومن هنا يبدأ بسن القوانين على طريقة التمرد والتحرر والاعتزاز المغالي بالأنا والذاتية المفرطة، وينفذ من الحب والمرأة إلى عالمه ذاك مقحماً كل ما يطيب له في الكون للتعبير عن جملة عواطف جياشة، وهذا هو مبعثُ الحس الرومانتيكي المرهف "**وحين يعثر الإنسان على ذاته، ويقترن بها ويتعامل معها وينفذ إلى حقائقها، فلعل الغربة تزول. ولكن أنّى له ذلك! فإن عاهات الواقع متى زالت لا تزول معها عاهات الوجود بذاته**"[1].

وهذه الغربة التي تحدث عنها إيليا الحاوي في كتابه واصفاً بها غربة جبران في مهجره قد تمثّلها أغلب الشعراء الرومانتيكيين، والصوفي واحد منهم، لكن إذا تتبعنا مسيرة الصوفي الاغترابية على أرض الواقع لا نجد فيها غربةً قاسية تجعله على هذا النحو من الاكتئاب خصوصاً أن ثمة دوافع لتلك الغربة يذكرها ممدوح السكاف.

فالبداية كانت في (دير الزور) عندما عين مدرساً في إحدى مدارسها، والنهاية كانت في (غينيا) عندما أُوفد مدرساً إليها، وربما كانت الشهوة لاكتشاف العالم المجهول أو الابتعاد عن المدينة المحنطة (حمص) أو الهرب من الحبيبة متقلّبة العواطف أو الحاجة المادية الصرفة أو غير ذلك مما ذكره السكاف في كتابه[2] وسواء صح أي من هذه العوامل أو جميعها فإن المدة الزمنية التي تغرب فيها الصوفي غير كافية لجعله يعاني الغربة الروحية والكآبة فينهي حياته بالانتحار.

---

[1] الحاوي، إيليا، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ص٢١٣.

[2] للتوسع، يراجع كتاب: السكاف، ممدوح، عبد الباسط الصوفي الشاعر الرومانسي، ص٨٠ وما بعدها.

والسكاف رأى أن جو الغربة "**وهو جو صعب وخانقٌ ومشحون بتوترات الهبوط النفسي لأن الشاعر يعيش في بلاد تبعد آلاف الأميال عن بلاده وفي مجتمعٍ لا تقل غرابته ووحشيته عن بعده، وبين تقاليد تختلف جذرياً عن تقاليد أرضه ووطنه وبين قومٍ يتكلمون لغةً لا تمت بأية صلة إلى لغته وفي وسط له مشكلاته الخاصة به**"[1].

فالحنين الذي جذب الصوفي إلى بلدته حمص كان سبباً في شعوره الحاد بالغربة غير أن رأياً آخر ذهب إليه وفيق خنسة في اغتراب الصوفي وانتحاره، وهو المناخ الجديد؛ إذ اكتشف أن "**مناخ (لابي) قريب من مناخ الوطن، واكتشف أجوبة الأسئلة التي تقلق الإنسان المعاصر، ولكنه لم يجد أجوبة تقنعه بالحياة فانتهى تلك النهاية المؤلمة**"[2].

وفضلاً عن كل ما صرح به من شعوره بهذه الغربة في أي مكانٍ في الدنيا وذلك في رسائله المنشورة إلى بعض أصدقائه، فإننا نجد في آثاره الشعرية المجموعة ما ينم عن شدة هذا الشعور بداخله، فيقول في إحدى قصائده:

"غَريب، أُحس اختنَاقَ النشيد،

لُهاثَ رفيف على مزهرِ

مع الليل، في لمحة الذكريات

مع الجرح، أَغْسلُ أَحقَاده

وأَجلُوه بالحلُم الأخضرِ

غريب، وفي زحمة العابِرين،

أَهيم...وفي صخَبِ الأَعصرِ

****

وخَلْفَ الحدود انفلاتُ النداء

---

[1] نفسه، ص٨٦.

[2] خنسة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص١١٧.

إلى الضوء، في موجِه الأشْقَر"[1]

وما نرى ونعرف من هذه القصيدة وما يماثلها من شعره سوى الحنين إلى العالم الرومانتيكي المأثور والبحث عن وسيلة من الواقع لبلوغه، فمن وجدها نال، ومن لم يجدها خاب وبكى الأمل المفقود "**وصراع عبد الباسط مع محيطه ومغالبته النزعات المكبوتة في نفسه التي كانت تظهر عنده في شكل اندفاعات مع عواطفه الثائرة المتمردة الصارخة في كيانه باستمرار والتي جعلته يشعر بتهالك ضعفه البشري واختلالٍ عميق بين قواه الذاتية التي تقيم توازن الإرادة فيعيش في فوضى، ويتعثر باندفاعاته وينتهي إلى حالة مضحكة من اليأس وعدم المبالاة والإصرار الحزين على تهديم نفسه. إن هذه العوامل والمشاعر ذاتها قد قوت فيه الرغبة إلى الفرار من العالم الواقعي واللجوء إلى العوالم الخيالية ليحيا حياةً رومانتيكية متشائمة"[2].**

فتأكيد فكرة الصراع وعدم التوازن الداخلي اللّذين عاش بهما الصوفي كانت الباعث الأكبر وراء انتحاره وهذا الصراع ناجم عن عدة عوامل مجتمع بعضها مع بعضها الآخر فهو "**الصراع بين الوجود والضياع، والبناء والهدم، واليأس والرجاء... إنها مأساةُ جيل القلق والحيرة الذي عاش مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية"[3].**

ومن قبيل تصريح الشاعر بوطأة الغربة المكانية على نفسه نذكر قصيدة (مكادي) وقد نظمها في (غينيا):

"مكادي! ترنحتُ، وانْهَدمتْ جبهتي الصامده

وضلتْ عيوني، تُحدقُ في العتْمة الوافده

ولم يبقَ في الكأس، من خَمرتي، قَطْرةٌ واحده

أنَا، والشراع، وقيثارتي: غُربةٌ وارتحالْ

---

[1] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٤٥.

[2] نفسه، المقدمة، بقلم إبراهيم الكيلاني.

[3] نشاوي، نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في سوريا، ص٢٩٩.

أفتشُ عن وعلة، خَبأتْها أقاصي التلالْ"[1]

فيعترف بانهدام جبهته الصامدة وضلال عيونه التي ترتجي بصيص النور أو (الأمل) في العتمة الدامسة وفراغ كأسه الذي يسلّيه، فشعر أمام ذلك بأنه في رحلة ضلّت طريقها، وأبداً هي في بحث مستمر يذهب سدى، وهذا ما دفع ممدوح السكاف إلى القول بأن "**مكادي تُعد بحق قصيدة الغربة النازفة، أو سيمفونيتها القوية النّبر، الجريحة الإحساس، الحزينة حتى الموت، المرهصة بفكرة انتحار الشاعر في مهجره"[2].**

وما أثقل االشتات على الصوفي بين مشاعره وأفكاره وظروفه وأمنياته، فلم يجد حتى في تجاوز الزمان والمكان ما يبرد لهيب قلبه ويرضي نوازعه إلى رومانتيكيته، فاضطهد سلوك العوام، وبكى انشغالهم المادي الرخيص، ففي قصيدة (الغَرب) يقول:

"يثَرثر الرجالُ في المقاهي

ويمضغُون لعنَةَ الإله

يدخنُون، يضحكُون في نَهم

ويصمتُون، فَجأةً، من الألم

ضحِكاتُهم جوفٌ، وصمتُهم صخَب

قد عصروا عروقَهم، من العنَب

وأفْرغُوا، أيامهم، بلا سبب

لِلْخُبز، والخَمر، وأنْياب الندم

واقْتَلعوا أقْدامهم، من السأم"[3]

وفي طريقه إلى نظم القصيدة وقبل أن يصوغها شعراً يتعثر بمقهى مكتظّ بالناس في كل ساعة ،حسب قوله، "**ويسرع الرجالُ إلى هذه المقاهي يحتسون الشاي ويصرفون أوقاتهم بلعب الورق**

---

[1] **الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص٨٨.**

[2] **السكاف، ممدوح، عبد الباسط الصوفي الشاعر الرومانسي، ص٢٤٣.**

[3] **الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، ص١٥٦.**

والثرثرة والضحك والتدخين والأحلام ثم يسكتون فجأةً يعتصرهم ألم غامض، فتتصلّب وجوههم الخشنة القاسية..."[1].

ويحاول أن يتلمس ألمهم ومعاناتهم وكوامن نفوسهم محاولاً التمثيل لشقاء الإنسانية التي تطلب اليقين والحرية والنهائية في المعرفة والقدرة والتعبير على حد تعبير إيليا الحاوي، فيظل الصوفي هو الإنسان الرومانتيكي الرافض "**قدر الإنسان في جهله القَبلُ والبعد وتقيده في سجن الجسد والمنطق والمادة، رافضين الغايات الصغرى التي يتلهى عامة الناس بقشورها عن لبابها المستحيل، آنفين من الإذعان للحاجات والضرورات التي يقتضيها البقاء الغبي"[2].**

أوليس حرياً بنا بعد ذلك أن نشعر بالغربة مع الصوفي؟ فقراءة شعره ودراسته تبدو وكأنها تقدم لنا مبررات انتحاره وذلك بعد تمكّن الغربة النفسية منه نتيجة عدة عوامل وتحت تأثير ظروف مختلفة، فرفض التراجع في محاولة الوصول إلى القمة، كما رفض الاعتراف بإخفاق المحاولة، "إذ يمثّل الانتحار لديه "**قمة التراجيدية الإنسانية، فإن الإنسان في الموقف الانتحاري تتنازعه قوتان، قوة القاتل وقوة القتيل معاً، قوة الجاني وقوة المجني عليه في وقت واحد، وذلك حين يدير الإنسان قدرته على الفعل إلى تدمير ذاته وهدم كيانه وإعدام وجوده"[3].**

كما انتحاره في رأي جلال الشريف كان في حالة الهبوط النفسي، حسب تعبيره، "**فلا ريب أن عبد الباسط الصوفي إنما انتحر في حالة كهذه. حالة هبوط التوتر النفسي إلى الصفر والشعور بأن التناقض مع العالم لا يمكن أن يحلّ بزوال العالم وإنما بزوال الشاعر".[4]**

وما حصل للصوفي جراء تمزقه المستمر أثّر على نفسيته وصبغ شعره بمفردات الموت والعدم والتمزق والضياع، فلا تكاد قصيدة تخلو من مفردات تنتمي إلى حقل الموت وما يتصل به ما خلا قصائده الوطنية والتي لزم فيها جانباً كفاحياً واستنهاضاً للمخاطَب، حتى انتهى بقرارٍ حاسمٍ

---

[1] نفسه، ص١٤٩.

[2] الحاوي، إيليا، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ص٢٢٠.

[3] السكاف، ممدوح، عبد الباسط الصوفي الشاعر الرومانسي، ص٩١ ، نقلاً عن مكرم سمعان، (مشكلة الانتحار) تعذّر الحصول على الأصل.

[4] الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر، ص١٨٤.

بالموت عنوةً بفعل دوافع شتى مشتتة الفكر والعاطفة، ومنه يمكننا تلخيص الرومانتيكية في شعر عبد الباسط الصوفي فيما يأتي:

١- فعل الصوفي الطبيعة في شعره وتفاعل معها فعبر من خلالها عن ألمه وأمله راجياً الملاذ والمأوى من مطرها وعاصفتها وغابتها ونجومها وسمائها وربيعها، وكلّ ما تحتضنه الطبيعة في الزمان والمكان.

٢- تفرد الصوفي بنقل حالٍ شعورية إلى القارئ وهي وطأة الغربة الروحية على نفسه من خلال كلامه المنثور وشعره المنظوم عن شجرة الغَرب، فقد حمل هذا الاعترافَ كوامن نفسه مما ينم عن اضطرابٍ عميق في التفكير ودقة بالغة في التعبير.

٣- عبر من خلال شجرة الغَرب أيضاً عن موقفه الخاص من المرأة في حياته ونظرته إلى فعلها الفاعل في نفسه.

٤- وعلى غرار الرومانتيكيين جميعهم اتخذت الطبيعة حيزاً واسعاً في شعر الحنين إلى العالم المثالي الرومانتيكي.

٥- وفي الحب نجد الصوفي حالةً متفردة فهو حيناً يحدثنا عن تجربة عشق معاشة بالواقع وحيناً يختلق امرأة من مخيلته ويزفّ إليها مشاعره وأحاسيسه وما يجول في خاطره، فالمرأة لديه ليست نموذجاً واقعياً بل هي دائماً في عاصفة من مشاعره رفضاً وقبولاً.

٦- خاطب صديقته (س) فكانت بالنسبة إليه الصديقة الحميمة ورمز الماضي التليد وملاذ الطفولة الآمن والتكامل المثالي الرومانتيكي، التي تُعينه على تحقيق ذاته في العالم المثالي الرومانتيكي.

٧- عني الصوفي بالجانب المعنوي للمرأة مع خصوصية في تلك العناية، واحتفى به احتفاءه الموت فأنشد للأم الثكلى، والابنة اليتيمة وجعل الجانب الأهم بالمرأة الكفاح والنضال متمثلاً بموقف (جميلة بوحيرد) النضالي في الثورة الجزائرية ومشيداً بها.

٨- ارتبطت حرية الشاعر الداخلية بحالة العشق التي تبرمها المرأة في نفسه في بعض الأحيان، فكانت هذه الحرية مرهونةً بمقدار تجاوب الحب مع الشاعر أوصدوده عنه.

٩- توزعت مواقف الحرية التي عبر عنها الشاعر فانشد للحرية السياسية متمثلة بالحض على الكفاح ومواجهة الظلم والاستغلال مع التذكير بأمجاد العرب والإيمان بقوة الشعب واستنهاضه.

١٠- عبر عن الحرية الفكرية في الأدب والشعر وجاء كلامه منثوراً في بعض رسائله ومقالاته وحاول تطبيق ذلك في عدة قصائد أيضاً مما ينم عن فهمٍ عميق لحقيقة الفن والشعر في وقت كان الفن فيه منزع خلاف بين اتجاهين تقليدي وتجديدي.

١١- تعددت عوامل تغرب الصوفي عن وطنه وأهله لكنها جميعاً غير كافية لجعله يعاني الكآبة الروحية على النحو الذي أودى به إلى الانتحار.

١٢- التأكيد على أن حالة الصراع الداخلي وعدم التوازن اللّذين عاش بهما الصوفي كانا الباعث الأكبر وراء انتحاره نتيجة عوامل مجتمع بعضها مع بعضها الآخر.

١٣- حاول الشاعر تقدمة مبررات انتحاره من خلال شعره وذلك بعد تمكّن الغربة النفسية منه نتيجة عدة عوامل وتحت تأثير ظروف مختلفة فرفض التراجع عن محاولة الوصول إلى القمة كما رفض الاعتراف بإخفاق المحاولة.

الفصل الثالث

أ- مقارنة بين الشاعرين وصفي القرنفلي وعبد الباسط الصوفي

(اللغة الشعرية، الصورة الشعرية، سمات الرومانتيكية).

ب- مكانة الشاعرين بين الشعراء الحمامصة في مرحلة التجديد.

ج- تمايز الرومانتيكية العربية ووجود الشاعرين فيها.

مقارنة بين الشاعرين وصفي قرنفلي وعبد الباسط الصوفي:

أولاً.. من حيث اللُّغةُ الشعرية:

١-١ صبغ الصراع بين الشعر الكلاسيكي والشعر الجديد نتاج مرحلة الأربعينيات والخمسينيات عموماً، بما فيها نتاج شاعرينا، كما انقسم النقاد والشعراء بين مؤيد ومعارض لهذا الاتجاه أو ذاك فقد كانت الاستجابة لأحد الطرفين توجها واضحا من الشاعر يمثله شعره خير تمثيل، ولذلك كانت عنايةُ الشاعر بلغته الشعرية مستمدةً من رؤيته الخاصة وموقفه من ذاك الصراع، فجاءت تقليديةً تجديديةً في آنٍ معاً، وقد تميزت لغة قرنفلي الشعرية بكونها تقليديةً أكثر منها تجديدية، مبتعدا بها، وإلى حد ما، عن المفردات الموحية بمعنًى جديد غير المعنى المعجمي لها، كما نجد في ديوانه مفردات عفا عليها الزمن وخرجت من دائرة الاستعمال اللغوي، بينما اعتنى الصوفي بلغته الشعرية أكثر، بصياغة نظرية خاصة تنسجم وموقفه من التجديد الذي رحب به، فقد عد اللفظة الشعرية كيانًا قائما بذاته له الإيحاء واللون والنغم والتفتح، مما أعطى هذه اللفظة مجالاً لتؤدي وظيفتها في دقة التعبير وحيوية المعنى.

وعندما لجأ قرنفلي إلى أسلوب المنافرة الإسنادية في اللغة لم يفلح كثيراً في توليد معنًى جديد، فأسند الفعل إلى غير فاعله الأصلي، فضلاً عن كون السياق الذي وردت فيه هذه المنافرة لا يتناسب والصيغة الصرفية للفعل، أما الصوفي فقد لجأ إلى المنافرة الإسنادية لتوليد المعنى، فأسعفته مهارته اللغوية في اختيار صيغة صرفية ملائمة للسياق، كما في إسناد الفعل إلى الفاعل الذي نقله إلى التشخيص والحيوية، فجعل الريح مثلاً تُعبر، فتارةً تزأر وتارة تموء، بينما جعل قرنفلي التماسيح (رمز المستبدين والمستغلين) تجتر، إذ كان من الأفضل لو قال (تنهب أو تمتص أو تعتصر) ولحقق ذلك انسجاماً مع السياق الانفعالي الثوري.

لكن مخالفة الأعراف اللغوية التي تأتي عفو الخاطر عند بعض الشعراء ومقصودة عند آخرين، نجدها عند شاعرنا وصفي قرنفلي وقد استخدمها بمهارة فحذف بعض القرائن التي تقتضي القاعدة النحوية وجودها، لكنه أمن لبس المعنى مما أباح له ذلك الأسلوب مضفياً على لغته الشعرية مزيداً من التميز محققاً بذلك وظائف بلاغية جمالية للغة، في حين لم يستخدم الصوفي

هذا الأسلوب ملتزماً بالقاعدة النحوية تبعاً لنظرية المقلّدين المحافظين الذين يأبون الحذفَ وينفرون من عدم ذكر كلّ القرائن لتحقيق صحة الجملة من الناحية النحوية حتى وإن كان الحذف أبلغ من ذكْرٍ في بعض المواضع.

٢-١: الجملة الشعرية:

تُعد نسبةُ وجود الأفعال إلى الأسماء في الجملة الشعرية مؤشراً على التقليد أو التجديد في الشعر، خصوصاً وأن الثورة الحداثية (الشعر الجديد) قد عنيت بالجملة الاسمية وأفسحت المجال لها على حساب الجملة الفعلية التي كانت رائدة في الشعر الكلاسيكي.

لقد اعتمد قرنفلي في صياغة جملته الشعرية على الفعل أكثر من اعتماده على الاسم ودعم هذا الفعل بالأساليب الخطابية والندائية والتفسير لتوضيح المعنى، مما يعد انسجاماً فرضته طبيعة المرحلة الأدبية التي تميزت بالصراع العميم في كل مجالات الحياة. بينما اعتمدت جملة الصوفي الشعرية على الأفعال ذات الدلالة السلبية مدعومة بأسماء ذات دلالات سلبية أيضاً لتأتي الأفعال ذاتُ الدلالات الإيجابية في المرتبة الثالثة، ودعم هذا الأسلوب بالخبر الذي حذفَ مبتدؤه غالباً، مما يعمل على تكثيف المعنى في بداية الجملة الشعرية.

٣-١: التّناص:

غلب التناص الديني على شعر وصفي قرنفلي، فقد تعددت مواضع التناص مع القرآن الكريم وكان محكوماً بقانون (الحوار) في معظمه، وما يلفت النظر إليه أن الشاعر مسيحي الديانة، لكنّه اعتمد عليه كمصدرٍ ثر من مصادر اللغة العربية، وتناصه معه إنما هو دليلٌ على اطلاعه الواسع على القرآن الكريم، كما نجد التناص مع القرآن الكريم وفيراً أيضاً في شعر الصوفي، والعلاقة التناصية فيه محكومةٌ بقانون (الامتصاص) في معظمها، وبقانون (الحوار) في بعض المواضع.

أما التناص الأدبي فنجده عند قرنفلي بتضمين أبيات شعرية لشعراء آخرين تمت الإحالة إليهم في حواشي الديوان، وهذا ينبو به عن شبهة السرقة (لأن التضمين كان حرفياً أحياناً)، وحكم هذا التناص قانون (الامتصاص) ثم (الاجترار) و(الحوار).

وقد تناص شعره مع الشعر الكلاسيكي (أحمد شوقي) ومع الشعر المعاصر (بدوي الجبل) والقديم (المتنبي)، كما تناص مع علم العروض وأسماء بحور الشعر مستفيداً من دلالتها وواضعاً إياها بموضعٍ جديد.

أما عند الصوفي فنجد التناص الأدبي وقد تجلّى بالمعنى مع شاعر الفناء والعدم (المعري) وتسليمه الحياة للموت بكلّ ما فيها، كما نجد تناصاً مع الشاعر (محمد مهدي الجواهري) وقد حكمت العلاقة التناصية فيه بقانونَي (الامتصاص) و(الحوار).

وأما التناص التاريخي والسياسي فيدلّ في شعر قرنفلي على وعي الشاعر وإلمامه بالأحداث وخلفياتها التي تختبئ وراءها مواقفُ واتجاهات الشعب والساسة، كما يحض على قراءة التاريخ لاستنباط الحقائق وأخذ العبرة من الماضي، والعلاقة التناصية فيه محكومة بقانوني (الاجترار والحوار)، كما نجد في شعره تناصاً مع المثل الشعبي لتبسيط مستوى الخطابة.

بينما اختلف التناص التاريخي في شعر الصوفي بإيلاء الأهمية للشخص المذكور في التناص، فقد اقتصر على ذكر شخصيات لها دلالات تاريخية، والعلاقة التناصية محكومة بقانون (الامتصاص).

كما نجد التناص الأسطوري في شعر الصوفي مستفيداً من دلالة أسطورة (سيزيف) الشائعة في الشعر الحديث (دلالة العذاب المتجدد باستمرار)، والعلاقة التناصية معها محكومة بقانون (الاجترار)، بينما استخدم الشاعر أسطورة (تموز) بدلالة (آلهة الانبعاث والخَصب والتجدد الدائم) ليواسي شعب العراق في محنته ويشجعه على النهوض من جديد للمقاومة ولاسترداد حقوقه، والعلاقة التناصية معها محكومة بقانون الامتصاص، على أن التناص مع الحكاية الشعبية اقتصر على ألف ليلة وليلة وبطلتها (شهرازد) التي استمد منها دلالة (إصلاح السلطان) وكبح جماح عدوانيته البشرية وأعاد تشكيل هذه الدلالة وفق قانون الامتصاص بالتعبير عن حاجته لشهرزاد عصرية تساعده على نفسه الجامحة.

٤-١: التكرار:

وقد ورد في شعر قرنفلي في مواضع عدة، إذ وجدنا تكراراً للعبارة، وللكلمة وللحرف وللضمير، غير أن هذا التكرار يحقق مهمة افتتاحيةً في أغلبه تأتّت من تكرار التقسيم حسب تسمية (نازك الملائكة)٦٦٦؛ أي تكرار عبارة أو كلمة في بداية كل مقطوعة أو نهايتها، على أن يحسن الشاعر توظيفه، وقد ظهر التكرار في شعر قرنفلي كدلالة أساسية ترتكز عليه دلالاتٌ أخرى متلاحقة، ولم يشرخ في المعنى من خلال الإلحاح عليه، وكذلك وجدنا ورود التكرار في شعر الصوفي أمراً محموداً وهو من قبيل المسمى بتكرار التقسيم أيضاً، وقد تراوح بين تكرار الاسم، والنداء، والضمير والحرف في بداية كل سطر أو كل بيت شعري، وقد أدى وظيفةً افتتاحيةً وشكل موقعاً لتناسل مجموعة من الدلالات، وهذه الدلالات في معظمها كانت إيجابية مرتبطة بالاسم المكرر، كما عمل على تأكيد المعنى في موضعه بما أن التأكيد يعد الوظيفة الأولى المؤداة من التكرار.

٥-١: الحقول الدلالية:

أفرزت عملية التصنيف التي قمنا بها في بحثنا محاور دارت حولها مقولاتٌ وحقولٌ دلاليةٌ قد تكون مما رمى الشاعران إلى ترسيخه في شعريهما.

فقد تمحورت الحقول الدلالية حول محاور (الإنسان، الطبيعة الجامدة والمتحركة، الزمان والمكان واللون) وهذه المحاور جميعها موجودةٌ عند الشاعرين غير أن ثمة اختلافاً طفيفاً في الحقول الدلالية، فعند قرنفلي نجد الحقل الدالّ على المال، والذي ينتمي إلى محور الإنسان، وهو غير موجود عند الصوفي، بينما اشتمل كل من محور (الطبيعة) ومحور (الزمان والمكان واللون) على الحقول الدلالية ذاتها.

وعناية قرنفلي بمفردات المال تدل على اهتمامه بهذه الناحية والتفاته إليها في زمنٍ صار للمال فيه أهمية تفوق أهمية القيم والمبادئ.

وغلبت الحقول الدلالية التي تنتمي إلى محور الإنسان على الحقول الأخرى وهذا يدعم الطابع الإنساني للثورة الرومانتيكية "**على أساس أنها محاولة لرد الاعتبار للفرد وجعله في مركز**

العالم في مواجهة جميع العلاقات الاجتماعية التي تضطهده وتجعله ملحقاً بالقوة السائدة بالمجتمع"[(١)]

كما تفاعلت الكلمات ضمن الحقل الواحد بعلاقات دلالية هي الاشتقاق، والترادف، والاشتمال، فعلاقة الاشتقاق في شعر قرنفلي ظهرت في حقلين دلاليين من محور (الإنسان)، وظهرت علاقة الترادف في ثلاثة حقولٍ من محور (الإنسان) أيضاً، وفي حقلٍ واحد من محور (الطبيعة) وفي ثلاثة حقول من محور(الزمان والمكان واللون).

وفي شعر الصوفي ظهرت علاقة الاشتقاق في ثلاثة حقول دلالية من محور (الإنسان)، وظهرت علاقة الترادف في خمسة حقول دلالية من محور (الإنسان) أيضاً وفي حقلٍ واحد من محور(الطبيعة)، وفي حقلٍ واحد من محور (الزمان والمكان واللون)، كما ظهرت علاقة الاشتمال في ثلاثة حقول دلالية من محور (الإنسان)، وفي حقلٍ واحد من محور (الطبيعة الجامدة والمتحركة).

وقد تشكلت مقولات دلالية أساسية من مجموعة بؤر، ساعدتها أحياناً مقولاتٌ فرعية في تشكيل المقولات الأساسية، وبلغ عدد المقولات المتشكلة عند كل من الشاعرين خمس مقولات، في حين اتفق كلاهما في أربع منها وهي مقولات (الجمال، الموت، المكان، الثقافة).

وتفرد الصوفي بمقولة (الضعف والخوف) بينما تفرد قرنفلي بمقولة (الحياة).

- أما مقولة (الجمال)، فقد تشكلت عند قرنفلي من بؤر مفردات الطبيعة الجميلة، ومفردات الطبيعة الريفية، ومفردات الربيع، بينما تشكلت في شعر الصوفي من مفردات الطبيعة الريفية أيضاً، ومفردات الأزهار، ومفردات الزينة، فقد اتجه كل منهما للتعبير عن رؤيته للجمال من وجهته الخاصة.

وأما مقولة الموت، فتشكلت عند قرنفلي من بؤر مفردات الحريق مع مفردات المرض _كمقولة فرعية_ أسهمت في تشكل المقولة الأساسية، وقد تشكلت هذه المقولة في شعر الصوفي من بؤر مفردات الحريق أيضاً، ومفردات الخمرة إذ ارتبطت بدلالة سلبية أنّى وجدت، فأكدت السكون

(١) الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر العربي ، ص ٢١٤.

في أسيقة النصوص التي وردت فيها، بينما دخلت مفردات المرض في تشكّل مقولة الضعف والخوف، ومقولة الموت عند الشاعرين ارتبطت بدلالة الموت السلبية (العدمية).

- وأما مقولة (المكان)، فقد تشكلت في شعر قرنفلي من بؤر مفردات البلاد والمدن العربية، ومفردات البلاد والمدن الأجنبية، والبؤر المشكلة لهذه المقولة عند الشاعرين كليهما مرتبطة بدلالة إيجابية تعزز انتماء الإنسان لوطنه وحنينه إليه.

وأما مقولة (الثقافة)، فتشكلت في شعر قرنفلي من بؤر مفردات الثقافة الأدبية ومفردات الثقافة الفلسفية، ومفردات الثقافة الدينية، والثقافة السياسية والثقافة العامة. كما تشكلت في شعر الصوفي من بؤر مفردات الثقافات (التاريخية والفلسفية والعامة)، وقد تفرد الصوفي بتعزيز الثقافة التاريخية في شعره بينما تميز قرنفلي بتعزيز الجانب السياسي إذ عني بالأحداث السياسية في شعره.

ثانياً.. من حيثُ الصورةُ الشعرية:

١-٢: تميزت صورة قرنفلي الشعرية بالانتقال من الاسم إلى الفعل مما غذّى الحركة في الصورة، كما اتكأ على الاستعارة كثيرا في بناء صورته، وهذه من مميزات الصورة الرومانتيكية، في حين كانت صورة الصوفي مبنية على التركيب الاستعاري أيضاً في مجملها مع مساعدة التشبيه أحيانًا، لكنه عني برصد الحركة الخارجية كحركة الريح وحركة البحر وغيرها مما عنيت به الصورة الرومانتيكية، وهو في هذا يرمي إلى ترسيخ الجانب الوجداني من خلال صورته، فكانت ذات طبيعة إسقاطية تحقق المعرفة والإحساس.

٢-٢: إن موضوع الصورة في شعر قرنفلي مزيج من عنصري (الطبيعة والمرأة) في معظم الأحيان، وهذا شائع في شعر الرومانتيكيين بعامة.

وهذا المزج يدفع بالشاعر إلى التشخيص أي (الاستعارة)، بينما اعتمد الصوفي على تشخيص المجرد في صورته الشعرية (الزمن) مع عنايته بالحركة من حوله متجهاً بها نحو ذاته في النهاية، وهذا هو موطن الانفعال والتشخيص في شعر الصوفي.

٣-٢: عندما اختار قرنفلي الطبيعة موضوعا لصورته الرومانتيكية على غرار الرومانتيكيين، وشده الربيع بصفائه، والخريف الذي اقترن وصفه غالباً بمشهد الغروب وبحزنه، في حين اختار الصوفي الربيع المتألقَ أيضاً والخريف الحزين، وأثار اهتمامه الشتاء العاصف مقترناً بالليل، وعني في ذلك كله برسم لوحة داكنة مأساوية، فالشتاء يقابله الليل في الدورة الحياتية اليومية.

٤-٢: وفي صورة قرنفلي نجد التكامل المتحصل من تجميع شتات صور جزئية متفرقة في القصيدة الواحدة، إذ نستطيع قراءة صورة متكاملة من خلالها، كما نجد صورة الصوفي تتمتّع بالخصيصة ذاتها.

٥-٢: احتفت صورة قرنفلي الشعرية باللون الأساسي (الأبيض، الأسود، والأخضر)، وهذا التجديد اعتدت به الثورة الرومانتيكية، بإضفاء اللون على الصورة، وربطت كل لونٍ بحالٍ نفسية معينة، كما اغتنت صورة الصوفي بالظاهرة ذاتها كقيمة تعبيرية ارتبطت بمعنى العمل ومحتواه، وأكثر ما عني الصوفي بالألوان الممزوجة أو الفرعية أكثر من عنايته باللون الأساسي في صورته.

٦-٢: قرنفلي والصوفي شاعران مقلدان قبل أن يكونا مجددين، وقد حمل كل منهما هماً وطنياً ومتح من مجريات الحياة السياسية والاجتماعية مادةً لصورته، فقد حاول الأول الانتقال من الخاص إلى العام من خلال الصورة ممداً إياها ببعد قوميٍ، بينما تلاعب الصوفي بالضمائر في تركيب الصورة، فنقلها من حيز المفرد إلى حيز الجمع.

وعلى غرار الرومانتيكيين، التزم الصوفي قضية وطنه وشعبه وتوسع من خلال عدة قضايا على نطاق قضايا إنسانية عامة، وهو في كل ذلك يرمي إلى تحقيق المعنى المركزي لصورته مع أفياء معانٍ ودلالات أخرى للمعنى متحصلةً بتتالي مرات القراءة.

٧-٢: في ديوانه (وراء السراب) جاء قرنفلي بصورٍ كثيرة لم يمسها التجديد بشيء لا في بنائها ولا في موضوعها، فوقف بها عند الكلاسيكية الجديدة، وقد تراوحت بين الإيحائية والتقريرية المباشرة.

بينما وقف الصوفي في بعض صوره عند الإبهام والغموض اللذين تميزت بهما صورته فنحا بها منحى السريالية.

٨-٢: حاول الشاعر وصفي قرنفلي تحقيق الوحدة العضوية في صورته لكنها غير واضحة تماماً، على أن فقدان الترابط بين عنوان القصيدة وموضوعها أحياناً _ عماد الصورة التقليدية _ قد منع من تحقق الخصائص الأخرى في الصورة. بينما حافظ الصوفي على سمة الترابط مع خصوصية صورته ذات المبعث النفسي بالدرجة الأولى، فتمكّن بذلك من تحقيق الوحدة العضوية في بعض قصائده.

ثالثاً.. من حيث سمات الرومانتيكية:

وستتم المقارنة في هذه الفقرة بين ما أسلفنا دراسته في موضعه من العناصر التي اشتملت عليها كل تجربة شعرية رومانتيكية تقريباً بما فيها تجربتي الشاعرين وصفي قرنفلي وعبد الباسط الصوفي، على أن هذه العناصر متداخلة فيما بينها ومتكاملة، فلا جدوى من التفريق بينها لأن ذلك يفقد التجربة حسها الرهيف الذي انطوت عليه في جوهرها، فكلّ إنسان يحمل في إهابه رومانتيكية خاصة لايتسنّى لأحد رؤية جمالها بتفكيكها وإخضاعها لمقياسٍ أو معيار واحد، لأنها تمثّل حالةً إنسانية متفردة.

الطبيعة:

١-٣: ورد ذكر الطبيعة أو وصفها في شعر قرنفلي بشكلٍ مفترض صنعته مخيلة الشاعر وحسب، فلم يتأثر قرنفلي بطبيعة الأماكن التي زارها في الواقع بحكم عمله بمهنة المساحة والتي فرضت عليه التنقل بين المحافظات السورية على ما فيها من تنوع تضاريسي وبيئي، فلم نر أثراً لهذه الأماكن في شعره على الرغم من أن خواطر شعريةً كثيرة من المؤكد أنها كانت تراود فكره وهو في تلك الأماكن بعيداً عن حمص، إلا أنه آثر أجواء المدينة الحميمة في مقهى الروضة مع أصدقائه، بينما تأثر الصوفي بطبيعة الأماكن التي زارها، وبتنقله بين حمص ودير الزور وإفريقيا بحكم عمله الذي ساعده على التنقل بين هذه الأماكن، وقد انتقى من الطبيعة مظاهر تفرد

بوصفها، فخصص الشجر بالوصف من بينها، كوصفه لشجرة (الغَرب) في دير الزور، وشجرة (البوْبوْ) في غينيا، كما وصف غوطة حمص الخضراء في إحدى رسائله النثرية.

٣-٢: إن العالم المثالي الذي يحلم الرومانتيكيون بوجوده بديلاً من الواقع المليء بالآفات، والذي يجلب الهموم والأحزان إلى نفوسهم، وقد عبر كل منهم عن حنينه إليه بطريقة تختلف عن الأخرى، وربما اتفق بعضهم مع بعضهم الآخر أحياناً، على أن الطبيعة كانت المناص الأول لذلك الحنين.

أما قرنفلي فقد عبر عن حنينه إلى العالم المثالي الرومانتيكي من خلال المرأة الحسية التي عدها مادية كالواقع، ومن خلال المرور بها وبالواقع معاً سيبلغ عالمه المنتظَر، وهذا ما دفعه إلى المزج بينها وبين الطبيعة في مواضع كثيرة من ديوانه. لكن وجود الطبيعة وحيدةً أو مع المرأة أمر لا مفر منه.

وأما الصوفي فقد وجد في الطفولة ملاذاً له، وفي الخير الوفير ومواسم الإنتاج والعطاء (حالة الخير والعطاء المستمر من الطبيعة) ما يواسي قلقه ويطمئنه في الوصول إلى العالم المثال.

٣-٣: يعد التنقل بين فصول السنة ودورتها أمراً اعتيادياً بالنسبة للشعراء الرومانتيكيين يتخيرون منه ما يتفق وحالاتهم المتعددة، فقرنفلي اختار من الطبيعة الخريف والربيع، وأثارته العاصفة بعنفها فلاقى ما يتجاوب ونفسه المتمردة أو هدوءه الداخلي، فكان لكل من ذلك نصيب.

وكذلك اختار الصوفي الربيع والشتاء والليل والغروب تعبيراً عن تقلّب أحواله، حتى إن الزمن لم يفلت من تأدية هذه الوظيفة عند الصوفي ممثلاً بالغروب وبالصباح، فاقترن باليأس حيناً وبالفرحة وبالانطلاق حيناً آخر.

٣-٤: حاول قرنفلي إدراك الحقائق الكونية من خلال إدراكه لحقائق الطبيعة كالزهرة الذابلة، والشجرة متساقطة الأوراق على خلاف الرومانتيكيين الآخرين. إذ أدرك الوجه الإيجابي للحياة في شعره، وبه دعم مذهبه الوجودي من خلال النظرة التفاؤلية لمظاهر الطبيعة، أما الصوفي فقد ارتبطت الطبيعة لديه بالألم وبالحب بدليل تعريفه لشجر (الغرب) الذي رآه على ضفاف الفرات

في دير الزور، فعبر عن موقفه من المرأة محاولاً تفريغ شحناته المتعددة والتعويض عنها بالخيال مما يفسر ارتباطه بالحب وبالمرأة من خلال وصف شجرة (الغَرب).

فالطبيعة في شعر قرنفلي كانت مادة للتساؤل والتفاؤل واستنباط الحقائق كالحياة تماماً، بينما كانت الطبيعة في شعر الصوفي وجهاً من وجوه التعبير عن الألم النفسي والاضطراب الدائم، بالإضافة إلى إبراز موقفه من المرأة.

الحب:

٣-٥: الحب يعني المرأة في الشعر الرومانتيكي، ولكن علاقة قرنفلي بالمرأة غير واضحة فهو غير متزوج، ولم يتحدث في شعره عن امرأة بعينها، بل نحا منحى الرومانتيكيين في التعبير عنها، وكذلك المرأة في شعر الصوفي لم تكن أنموذجاً واقعياً وإن قصد إيهامنا بأنه يتحدث عن امرأة بعينها محبوبته (س)، وذلك في رسائله النثرية فقط، أما شعره فيشير إلى أن وجود المرأة في حياته يعود إلى مشاعره وتوازنه النفسي رفضاً أوقبولاً.

٣-٦: اقتصر وجود المرأة في شعر قرنفلي على حسيتها، فهي مثالٌ للفتنة، وسعادة الرجل وتعاسته مرتبطتان بِخُفَي المرأة لكنّها وجود مترسخٌ في شعره باستمرار في (الطبيعة، والحنين، واليأس، والتفاؤل)، بينما كانت المرأة في شعر الصوفي مركز الدائرة التي تدور حياته بأكملها حول محيطها، فعبر عن المرأة اللذة والشهوة، والمرأة الأسطورة، وعبر عن المرأة المثال وعانق المطلق من خلالها أيضاً، وكل ذلك تساوقاً مع اضطرابه أو توازنه النفسي، فحمل شعره موقفَه منها في (الطبيعة، والزمن، والغربة).

٣-٧: تجاهل قرنفلي سهواً أو عن قصد ذكر الجانب المعنوي للمرأة في شعره وهذا أمر مستغرب في تجربة عاصرت أحداث القرن العشرين كون المرأة بدأت تظهر في مواقفها أكثر من ذي قبل، لكن هذا الجانب حظي باهتمامٍ في شعر الصوفي إذ تناول الأخت والأم الثكلى والابنة اليتيمة والمرأة المناضلة متمثلة بـ (جميلة بوحيرد).

٨-٣: اتفق الشاعران في حال المرأة الحسية لديهما، إذ مثلت السوداوية ورسخت جانب الضعف في شعريهما على غرار معظم الرومانتيكين، فهم إما شاكين تأوههم من المرأة أو شاكين همهم لها.

الحرية:

٩-٣: ظهرت النزعة الرومانتيكية في الأدب انطلاقاً من رؤى ذاتية، والنظرية الرومانتيكية ما هي إلا تحقيق لهذه الرؤى التي جمعت أصحاب المذهب الرومانتيكي حولها، فقد اعتد قرنفلي بنفسه كثيراً، وكانت له كبرياء تميزه عمن سواه من الأدباء الرومانتيكيين، وهذا بطبيعته يصدر عن يقينٍ وإيمان بحرية الذات الفردة، كما عبرت حرية الصوفي عن تمرد نفسي داخلي فكانت له آراء خاصة ونظريات في الفن والحياة، وهو في كل هذا يصدر عن إيمانٍ عميق بالإنسان وبقدرته على التغيير الجذري.

١٠-٣: إن الحرية (السياسية) المتمثلة بنقد الواقع والتماس حلول لمشكلاته، وتوعيه الجمهور وصياغة نظريات تتوافق مع وعي وثقافة الشباب الفاعل في تلك المرحلة، تُعد شكلاً من أشكال الحرية التي التفت الشعراء للتعبير عنها، فوقف قرنفلي موقف المخاطب الذي يصوغ كلماته شعراً مناشداً أبناء شعبه وطليعته بضرورة قراءة الواقع جيداً مع التذكير بالماضي التليد للأمة العربية والإشادة بأمجادها، فكانت حريته التي عاشها موقفاً نفسياً وفكرياً.

وكذلك تطرق الصوفي لما كان يحصل في الوطن العربي بأكمله من ثورات وأحداث، فعرى الواقع وطالب باحترام حقوق الإنسان أنّى وجد، وهذا الالتزام بقضايا الوطن والمجتمع مناف للرومانتيكية المغرقة التي اقتصرت عند بعض الشعراء على النحيب وبكاء الماضي والحاضر الهارب نحوه.

١١-٣: يعد تحرر المضمون والشكل الشعريين مظهراً من مظاهر الحرية الداخلية والتمرد الرومانتيكي، وقد استجاب قرنفلي لهذه النزعة التحررية الشعرية، فجاءت أوزانه العروضية قصيرة تفاعلاً مع نفَسه الشعري القصير في معظم حالاته، وهو ينزع إلى التحرر الكامل من قيود الوزن والقافية، فكتب الشعر المقطعي، كما كتب شعر الدوبيت، لكن تحرره جاء خجلاً

محدوداً، بينما كانت للصوفي آراء نظرية تحررية في فهمه لحقيقة الفن والشعر، وكتب بتجربة الشعر الحديث مع أنه أنكرها في البداية، لكن تحرره الداخلي استجاب لحقيقة التطور التي فرضت نفسها على الفن أيضاً، فكتب شعر التفعيلة وكانت الأسطر الشعرية تطول أو تقصر استجابة مع نفَسه الشعري وتغير حاله النفسية، فجاءت حرية قرنفلي موقفاً فكرياً ونفسياً بينما جاءت حرية الصوفي داخلية منسجمة مع تقلباته وأهوائه العاطفية فكان رومانتيكياً مغرقاً أحياناً وواعياً متوازناً أحياناً أخرى.

الغربة:

١٢-٣: تجلت الغربة بمظهرين وهما، الغربة المكانية والغربة الروحية (الزمانية) وقد عانى قرنفلي الغربة الروحية في مجتمعه التي تتكشّف آفاتُه أمام عينيه باستمرار، فراح يتلمس الحلول تارةً وينأى عنه معتزلاً في بيته تارةً أخرى، وكانت إصابته بمرض الشلل العامل الأقوى الذي عزز هذه الغربة في نفسه فتوقف عن قول الشعر منذ ذلك الحين وآثر الصمت ليترك لغيره مهمة قول ما بقي دون كلام، أما الصوفي فقد عانى الاغترابين المكاني والزماني، عندما تنقل بين عدة أماكن بعيداً عن حمص فكان الحنين يعاوده بين الفينة والأخرى، وهذه الغربة قست عليه بما فيه الكفاية لتعزز شعور عدم التوازن والاضطراب بداخله، مما يجعل يأس قرنفلي واغترابه مفتعلَين أو أمراً إرادياً أكثر من كونهما نتيجةً متوقعة لإحساسه وموقفه، بينما دفعت وطأة الغربة الصوفي إلى حسم قراره بالانتحار.

١٣-٣: قرنفلي بكى الشباب الذي ولى دون رجعة على غرار الرومانتيكيين وغيرهم في بكائهم الماضي، فقد شعر بهروب الزمن وإفلاته من بين يديه مما آلمه وحدا به إلى الاغتراب في زمنه الحاضر، كما أن الصوفي عاش تمزقاً وصراعاً داخليين بسبب مواجهته المستمرة مع الواقع، فحاول تجاوز حدود المكان والإفلات من قبضة الزمان علّه يجد ذاته في عالمٍ آخر مثالي، وكل منها اختار وسيلةً في ذلك الحنين.

١٤-٣: أنكر الصوفي سلوك العوام وانشغالهم بفتات مائدة الوجود، وهذا الشعور بالتفرد جاء حاداً لدرجة أنه لم يستطع أن يكون بينهم ولا حتى تقبلهم، فشارك الطبيعة بإحساسه ذاك، أو شجرة الغرب التي مثلت تغرباً رومانتيكاً وانهزاماً قاسياً أمام الحياة مع جعله يستسلم أمام

الانتحار الذي طالما أنكره في مقالاته ورسائله، بينما عمل قرنفلي على كشف آفات المجتمع ومعارضة أفكار أبنائه ونظرياتهم الكونية، وعندما تطلع إلى القفز فوق الواقع لم يكن يؤلمه ذلك لأنه يحلم بالوصول إلى عالمه المثالي، فكانت أزمات قرنفلي منفتحة نحو إيجاد الحلول، بينما كانت أزمات الصوفي منغلقة على ذاتها عقيمة الحلول.

ب- وجود الشاعرين بين الشعراء الحمامصة في مرحلة التجديد:

يتم تقسيم التيارات الأدبية في حمص إلى كلاسيكي، ورومانسي، ومعاصر، وحداثي، وهذا التقسيم ينطبق على تاريخ الشعر العربي في الوطن العربي منذ عشرينيات القرن الماضي وحتى يومنا هذا.

وحمص من بين المدن السورية كان لها كبير أثرٍ في تطور الشعر السوري عموماً، كما صنّف شعراؤها بين مقلدين ومجددين (معاصرين وحداثيين)، وبغض النظر عن إعادة ذكر التصنيف الذي ورد في مدخل هذا البحث نرجع إلى المكان الذي شغله الشاعران قرنفلي والصوفي بين شعراء جيليهما في مندوحة تجديد الشعر، على أن الرومانتيكية عدت دائماً الحلقة الأولى في سلسلة تطوير الشعر إلى مرحلة الحداثة الشعرية.

وليس من الغريب أن يكون الوسط دائماً محاطاً بطرفين سابق ولاحق، وأن تكون هذه حال الشعرية الرومانتيكية بين الكلاسيكية والمعاصرة، ويكون الشاعران الرومانتيكيان بين دعاة التقليد والاتباع الكلاسيكي في الشكل والمضمون، وبين دعاة التجديد وتطوير المضامين والأشكال أو ما يدعى بالبنية الفنية للقصيدة العربية، ولا يغيب عنّا ذكر تأثر الرومانتيكيين العرب جميعهم بنتاج شعراء المهجر الرومانتيكي وما تشعب عنه من اتجاهات وما انطوت عليه تجاربهم من خصوصيات، كما يوجد شعراء آخرون لم تحظَ بهم دراسات الأدب العربي حتى الآن وكانت لهم بصمات واضحة في دفع عجلة الشعر إلى الأمام.

والشعراء الحمامصة متشعبو الاتجاهات ومتفاوتون في حماستهم وترحيبهم بتجديد الشعر الكلاسيكي (الذي يقدس التراث) فمنهم من كانت له رؤيا مضمونية للتجديد مع الاستناد إلى

معطيات التراث في القصيدة، وبعضهم كانت له رؤيا شكلية تجرأ في طرحها من خلال شعره، على أن كلا الرؤيتين ينقصهما الموقف الجريء والكلمة الواضحة.

فالشاعر المهجري ميشال مغربي (١٩٠١-١٩٧٧م) حاول أن ينعش مضمون قصائده قليلاً **"فكان لا بد لحياته المضطربة أن تنعكس على آثاره.. فجاءت متسمة بتشاؤمية واضحة تحمل عدة صور متفاوتة"**[(١)]

والشاعر رفيق فاخوري (١٩١١م) الذي يعد مقلداً، إلى حد ما، لم يخف تشوقه للجديد فجنح إلى **(الشعر الملتزم بقضايا الشعب والوطن)**[(٢)]، والشاعر أحمد ضحية (١٩٢٧م) الذي ينضم إلى لائحة الشعراء الرومانتيكيين في حمص لكن الشعر بالنسبة إليه لم يكن أكثر من ذكرى غابرة، إن صح الحكم بحقه، فبرزت اللفظة الشفافة بشكل واضح، والشاعر غازي الجندلي (١٩٢٩م) وهو مقلد معاصر عمل على فكرة أن الشعر الكلاسيكي وإن كان تقليدياً في الشكل إلا أنه قادر على **(التعبير عن كل التجارب الإنسانية)**[(٣)]، والشاعر قصي الأتاسي (١٩٣١م) **"من الشعراء الملتزمين قولاً وفعلاً بعد أن حمل دفء الكلمة ووضوح الصورة وإشراقة العبارة"**[(٤)]، والشاعر موريس قبق (١٩٣٢م) عبر عن **(نزوعه الحقيقي إلى التجديد المترجح بين الحداثة والمعاصرة)**[(٥)].

وفي تجديد الشكل، حاولت تجارب عدد من الشعراء أن تنفث بروح التجديد ومنهم الشاعر نذير الحسامي (١٩٢٠م) الذي كان رومانسياً هادئاً تزين بأشكال كلاسيكية متطورة وتجاوب مع امتداد مساحة الحدث ومضمونه على أن **"هذه الطريقة في صياغة الشعر وشكله تقتصر على القسم الوجداني من شعره: الغزل والنجوى والتوجع وبعض المراثي"**[(٦)].

---

(١) التدمري، محمد غازي، الحركة الشعرية المعاصرة في حمص ١٩٠٠-١٩٥٦، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨١، صـ٤٢.

(٢) نفسه، صـ١٠٧.

ملاحظة: اعتمدت في إيراد هذه الأحكام عن الشعراء الحمامصة على كتاب محمد غازي التدمري المذكور آنفاً وذلك لقلة الدراسات المخصصة حول هؤلاء الشعراء أو عدمها أحياناً.

(٣) التدمري، محمد غازي، الحركة الشعرية المعاصرة في حمص، صـ٢٧١.

(٤) نفسه، صـ٣١٥.

(٥) نفسه، صـ٣٤٦.

(٦) نفسه، صـ٥٥.

وهذه الموضوعات بأية حال تحتويها النزعة الرومانتيكية في الأدب إذا أراد الشاعر إظهار خصوصيته الذاتية.

وعبد السلام عيون السود (١٩٢٢-١٩٥٤م) الذي يشكل الزاوية الثالثة للمثلث الرومانتيكي الحمصي المؤلف من وصفي قرنفلي وعبد الباسط الصوفي "**وكان رومانسياً خالصاً.. بدأ كتابة الشعر الذي كان تقليدياً ثم أصبح ذا مدرسة متميزة**"[١]

والشاعر نصر الدين فارس (١٩٣٠م) "**جسد في تجاربه كل المعاني النفسية والإنسانية من خلال الشكل المتطور، بواسطة المضمون المتجدد**"[٢]

وصفي قرنفلي (١٩١١-١٩٧٢م) "**هو أحداث وتجارب ملونة بألوان الحياة، وليس للحياة قيد يقيدها، فهو ينبع من أحاسيسها ويتلون بألوانها....الكلمة عنده متمردة بروح الإنسان المعذب، وبصوت المكافح في سبيل البقاء**"[٣]

عبد الباسط الصوفي (١٩٣١-١٩٦٠م) "**إن موت عبد الباسط الصوفي هو بمعنى من المعاني حالة شعرية موحية سخية الإلهام يتلون بالحب والجمال، وبالخصب وبالحزن القاتم...وبالعلى الرغم من من آلامه الداخلية، ومتاعبه الوجدانية، ونزوعه الدائم نحو الرحيل، كان في قلب الوطن، وفي معترك الأحداث القومية التي تخوضها أمته، من أجل التثوير والتغيير**"[٤]

فكل من ذُكر من الشعراء كانت له نظرة حيية في قضية التجديد، إنْ في الشكل أو في المضمون، بيد أن الاستجابة للجديد طالت المضمون قبل الشكل في الشعر الحمصي ربما لتخفيه عن الأنظار أكثر من الشكل، ولتمثل الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية "موقفاً ذا محتوى تقدمي لأنها رفضت الرجعية الفكرية والاجتماعية والسياسية السائدة ودعت إلى الانتفاض عليها"[٥]

---

(١) نفسه، صـ٢٠٥.

(٢) نفسه، صـ٢٨٥.

(٣) التدمري، محمد غازي، الحركة الشعرية المعاصرة في حمص ، صـ١١٠-١١١.

(٤) نفسه، صـ٣٠٣-٣٠٤.

(٥) الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر العربي، ص ٢٠٧.

تمايز الرومانتيكية العربية ووجود الشاعرين فيها

نما المذهب الرومانتيكي في تربة الأدب الغربي وتربى هنالك في نفوس أدبائه وشعرائه الذين تفرعوا في اتجاهات متعددة دينية وفلسفية وعلمية ووجودية باحثين عن ملاذ واحد جميعهم، وكما كانت بريطانيا وفرنسا هما المناخ الذي وفّر لبذور الرومانتيكية هذا النمو المتزايد في الشعر والأدب بعد عدة تجارب في المسرح والقصة والنقد والرواية وبتأثير عدة عوامل ساعدت على هذا النمو أهمها الثورة الفرنسية، إذ تضافرت العوامل السياسية والاجتماعية والفكرية والدينية لخلق ما عرف بالمذهب الرومانتيكي، إلاّ أن الروح الوطنية تعززت في نفوس مبدعي الرومانتيكية لما رأوه ولامسوه من تهجير واستلاب للحريات، واستغلال للمعتقدات، فانبجست هذه الثورة الأدبية الفكرية لتكون لساناً ينطق بمجموعة مبادئ فكرية، وقد تطورت الأسباب وتفرعت لتأخذ في صورتها المتطورة ما عرفناه من تشعباتها وتمظهراتها في أوروبا كلّها، وهي تعود في أصلها إلى الروح الوطنية عوداً على بدء.

والرومانتيكية العربية لا تغرب عن هذا المضمار بدليل أن شعراء المهجر كانوا المجددين الأول، وكانت تربة المهجر صالحةً لاجتذاب بذور الرومانتيكية الغربية ومن ثم تطويرها، فطبع الحنين إلى الوطن أشعارهم وعانوا الاغترابين الروحي والمكاني، والتزموا بقضايا أوطانهم السياسية والإنسانية وعبروا بإخلاصٍ عن هموم مجتمعاتهم، مما ينبئ بوجود رابطة جمعية توثقهم بميثاقها، وماذا عساها تكون غير الروح الوطنية؟!

كما أنّنا لا نعدم وجود النظرات الفلسفية والدينية في أرجاء الإبداع الرومانتيكي المهجري، فمن الشعر ما انبثق عن نظرة فلسفية وتساؤلات تقف وراءها حيرة الإنسان وقلقه من الوجود في ظلّ تعاظم سلطة المادة أمام سلطة الروح، وبعضه ما انبثق عن نظرية دينية يقف وراءها إيمان الإنسان والتزامه بمعتقداته، والبحث المستمر عن الحقائق، غير أن التمزق الاجتماعي ظلّ هو الطاغي على العوامل الأخرى، ليجتمع الشعراء المهجريون على أرضٍ واحدة، يعيشون ظروفاً واحدة، وينطقون كلمات واحدة تطوقهم نزعات التحرر والتجدد الدائم لتثمر عن المذهب الرومانتيكي.

ونبقى حذرين في قولنا هذا من إطلاق الأحكام، فعلى العلى الرغم من من كل ذلك يبقى ضرورياً التأكيد "**على أن الرومنتية مصطلح شاملٌ لاتجاهات نحو التغير متعددة ومختلفة، ومن الصعب تحديد طبيعتها تحديداً دقيقاً، أو حصرها في فترة زمنية معينة، وأخطر ما يمكن أن يقع فيه دارس الأدب تصورها على شكل مدرسة أدبية متكاملة يتعاون أدباؤها بعضهم مع بعض ضمن إطار مفهومات مشتركة متبلورة.....إذ إنّها اتجاه عريض ربما تمثل في موقفه الاحتجاجي الرافض أكثر مما تمثّل بخصائص إيجابية مشتركة**".[1]

لكن جلّ من بحث في رومانتيكية الأدب المهجري جنح إلى استنباط خصائص يشترك فيها شعراء هذا الأدب من المهجريين، على أنّا نلتمس خصوصيةً واضحة تميز كلاً منهم على حدة، إذ إن المهاجرين العائدين إلى أوطانهم "**حملوا معهم إضافةً إلى الأموال الأفكار الجديدة النيرة، كما حملوا طموحات التجديد، فهؤلاء قد تذوقوا الأدب الغربي، واشتربوا الروح الرومانتيكية، ورفعوا الثورة وهاجموا المحافظين هجوماً عنيفاً**"[2].

كما أن "**تحرر الشعر المهجري من الموضوعات التقليدية كالمديح والهجاء والفخر، وابتعاد شعرائه عن شعر المناسبات في معظم الأحيان، وتحررهم من النزعة الخطابية وميلهم إلى الأسلوب الحالم المجنّح، وإلى التجديد. كل ذلك أثّر في شعراء المرحلة الذين كانوا يتلقفون القصائد المهجرية على صفحات المجلات والصحف**"[3].

هذا الجيل من الشعراء الذين وجدوا نفوسهم تطمح للتلاقي مع أولئك المجددين الذين عنوا "**بالبوح والبث، والذكرى والحنين، والشعور بالغربة في الأرض، والشوق المبهم المحموم، والثورة، والتحسس بالطبيعة**"[4]، فكان شعرهم رومانتيكياً خالص النزعة استجابت له نفوس

---

[1] عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ع/١٧٧/، أيلول، /١٩٩٣/، ص ١٥٠ ـ ١٥١.

[2] المقدسي، أنيس الخوري، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، /١٩٦٧/، ص٢٨٦.

[3] عبد المحسن، محمد حسن، مواقف شعراء سورية وتيهاراتهم بين الحربين، دار شراع، دمشق ط١، /٢٠٠١/، ص٩٦.

[4] نشاوي، نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص١٧٩.

شعراء الوطن العربي بأكمله في تلك المرحلة لما فيها من تلاق في الظروف التي يعيشونها والآلام التي تبرمها اضطرابات الحياة وتقلباتها في قلوبهم.

فيجد المنقّب في أشعارهم صبغة الحنين إلى الوطن وإلى الطفولة، ويجد معاناة ألم الغربة المكانية والاغتراب الروحي الذي نأى بكثيرين منهم إلى خارج حدود الواقع مجسدين أجمل الأحاسيس وأنقاها "**فلم يكونوا بحاجة إلى تغذية مشاعرهم بروافد من الخيال لأنهم يجسدون مادتهم من حقيقة واقعهم**"[1].

لأن واقع البعد عن الأرض والأهل، والذي فرضته عليهم ظروفٌ شتّى، ضم الحنين إلى الوطن، الاستحنان إلى الطفولة وإلى العالم البريء الذي لم تعبث فيه مدنية الإنسان بعد، فتحيله عالماً ملوثاً مليئاً بالآفات والترهات، ويغدو الإنسان مادة من مواد هذا العالم، فهذا الحنين نراه يعم، في رأي د. إحسان عباس "**فيشمل فكرة الغاب أو العالم المثالي...كما يشمل الحنين إلى الطفولة وإلى الوطن المادي بحدوده الجغرافية...وإلى المجهول والمحبوب، وإلى روح الحب السارية في الكون وكل هذه كهوفٌ من الهرب يلجأ إليها الإنسان حين يغلب في المعركة الدائرة بينه وبين واقع حياته**"[2].

وإذا صنّف عباس حالات المهجريين في تصوير الحنين في ثلاث هي:

١- التعبير الصريح المباشر عن حب الوطن.

٢- التعبير عن الحنين في صورة حلم.

٣- التعبير غير المباشر عن الحنين، وذلك بتصوير حالة نفسية قلقة في موضعها، ظامئة إلى الغاب أو المجهول أو الطفولة.....[3]

ومن قبيل هذا التأثر بالحنين المهجري عمت النفحة الرومانتيكية في شعر المعاصرين لتلك المرحلة، إضافة إلى الاهتمام الشديد بالموت والتساؤل عن المصير البشري "**فكانت أكثر أحزانهم**

---

[1] عباس، إحسان، ومحمد يوسف نجم، الشعر العربي في المهجر وأمريكا الشمالية، دار صادر بيروت، ط٢، /١٩٦٧م/، ص ١١٨.

[2] نفسه، وعينها.

[3] نفسه، ص١٢٨.

تتولد من الاستشعار العميق للفناء"[1]. فعبروا عن ذلك بطرائق شتى دفعت بعضهم إلى خطّ قبورهم مسبقاً باكين أنفسهم وحيواتهم، وللصوفي ذكر في هذا المجال، إذ يقول:

"وغداً أَنْزوي، وتَمشين لِلْقبر،

وتصحو الخُطى، على أشلائي

أي نجمٍ، هناك في الأفق النّائي

تَرامى....على ذُيول السماء"[2]

وليس الخوف من المصير أو بكاء الحياة والشباب هو فقط ما استأثر بأقلام المهجريين الذين تفنّنوا في التعبير عن صدق مشاعرهم وأحاسيسهم، فتناولوا الطبيعة التي عرفت في أشعارهم أجمل الصور الفنية وأكثرها حيوية، فطبيعة جبران التي كانت عنده (أي الغاب) وعند كل الرومانتيكيين "**ثورة على ما حدث في المدينة من تشويش وغش وخداع...**"[3] إذ الطبيعة عند جبران "**كائن حي يحس ويشعر ويفكّر، ويحنو ويعطف**"[4].

غير أن حنان ميخائيل نُعيمة على الطبيعة التي تمده بالحنان أيضاً، أمد شعره وصورته بحيوية مطلقة لما تميزت به من مناجاة وهو "**في هذه النجوى النفسية الصادقة المتجهة نحو الطبيعة يقترب من المدرسة الرومانسية الغربية أيما اقتراب. إنّه يجسد النهر أو يشخّصه ثم يطلب إليه أن يثور على الجمود بعد أن رأى أن قلبه متجمد أيضاً**".[5]

كما تميزت أشعار نعيمة بغناء آلام الإنسانية ووحد الوجود من خلال أصوات الطبيعة (ثغاء الشاة، وخرير الماء، وقصف الرعود....) وهذه الأصوات التي من شأنها أن تفتّح حواسه على جلال مبدع الكون وهذا الاتجاه ظهر عند أدباء الرابطة بعامة ونعيمة خصوصاً.

---

[1] عباس، إحسان، ومحمد يوسف نجم، الشعر العربي في المهجر وأمريكا الشمالية، ص١١٦.

[2] آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، ص٧.

[3] نشاوي، نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص١٨٣.

[4] نفسه، ص١٨٢.

[5] نفسه، ص ١٨٥.

كما أن بكاء الشاعر رشيد أيوب الذي اصطبغ شعره بالألم والانطواء قد أثّر في شعراء المرحلة وما بعدها أيما تأثير فكان "**كثير الحنين إلى عهد الشباب والحب يكثر عنده الألم النفسي والحيرة والانطواء على الذات**"[1] مما جذب إلى واحة البكاء تلك نفوس الشعراء الغارقين بهموم جمة تثقل صدورهم ولا يستطيعون إلى ترويحها سبيلاً، فعانى كثير من شعراء الوطن العربي ـ ومنهم شعراء سورية ـ الضياع واليأس والاضطراب جراء القلق العام الذي يخيم على وجودهم وهنائهم ومن جملة أولئك علي الناصر الذي جعله الاضطراب الدائم "**معذباً هائجاً وشكوكاً ضالاً**"[2]، ووصفي قرنفلي الذي "**عاش حائراً ضائعاً ممزقاً**".[3]

وكذلك الأمر عند عبد السلام عيون السود الذي كان دائماً "**يهفو إلى مرفأ الخلاص، ويرسل أغنيته في الظلام، ويبحث عن طريق النهاية**"[4].

على أن التداوي من هذه الحال اليائسة اتخذ عند الشعراء مجالات عدة، فوصفي طلب الأمان والاستقرار النفسي له ولشعبه، وعلي الناصر ناشد الهدوء بقوة، وظلّ عبد السلام غارقاً في قلقه وتمزقه لأنهما منبع الحيوية والإبداع، حسب رأيه، كما أن تلك المواقف المتباينة فيما بينها بحيث ألا ننسى أنّها تنتمي لتجربة واحدة هي التجربة الرومانتيكية، لكن ذكرنا سابقاً أن هذا الاتجاه الأدبي اتجاه عريض بما يضم من خصوصيات ورؤى أصحابه التي تنطلق من فلسفات خاصة أولاً وآخراً، والشاعر المهجري على اعتبار أن شعراء المهجر هم الرومانتيكيون الأول من العرب ـ مهما يحب الإنسانية "**ما يزال يشعر بشيء من التفرد والبعد والعزلة، وأنه العبقري الغريب أينما اتجه**"[5].

هذا التفرد طال كلّ ما تناولوه في أشعارهم على نحو الطبيعة أو غيرها من عناصر الكون، فنعيمة وجد في تساقط أوراق الخريف وتجددها تجدد حياة الإنسان نفسها التي "**تحلّل لتحيا من جديد في صورة جديدة**"[6] على غير ما وجدها (نذْرة حداد) ورقةً واحدة باقية على الشجرة

---

(1) نشاوي، نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص ١٨٩.

(2) عبد المحسن، محمد حسن، مواقف شعراء سورية، ص ٥٩.

(3) نفسه، ص ٦٠.

(4) نفسه، وعينها.

(5) عباس، إحسان، الشعر العربي في المهجر، ص١٠٢.

(6) نفسه، ص١٠٥.

فاستشعر فيها معنى الوحدة الموحشة، وقد أدرك وصفي قرنفلي أن الشجرة متساقطة الأوراق ستورق غيرها خضوعاً لدورة الحياة الحتمية.

وكذلك الأمر في صورة المساء عند أبي ماضي فكان "**رمز الشيخوخة أو الإشراف على الظلمة.. وفي الضحى مرحه وفي الليل اكتئابه**".[1]

لكن المساء عند وصفي بشّر بأفول شمس النهار التي ستطلع مجدداً عند الصباح، وأدرك بيقينٍ تام ظهور الخيط الأبيض بعد الظلام، والصوفي أيضاً سيطر عليه التشاؤم والحيرة من المساء فخيم غروب الشمس على قلبه واستولى عليه الليل بعد غروب الشمس عن قلبه، واستولى عليه الليل الذي استولى على المدينة، وهذا يمكن اجتزاؤه من جملة المضامين والعناصر التي طور فيها المجددون من المهجريين وغيرهم، على أن تجديد الشكل كان متساوقاً مع المضمون في تلك الحملة لما تفرضه خاصية التلازم من انسجامٍ، فكتب شعراء المهجر بأشكال شتى لكن غلبت عليها "**المقاطع التي لم يلتزم فيها الشاعر قافيةً واحدة...كما مزجوا بين البحور في أحيان غير قليلة، ومن خلال اعتماد الشعراء على المجزوء من البحور والمشطور بل والمنهوك أحياناً، اعتماداً يتجاوز ما درج عليه الشعراء في التراث الشعري**"[2].

ونجد هذا التأثر بشعر المقاطع واضحاً في شعر كل من قرنفلي والصوفي، غير أن ثمة من يذكر أن ابتداع الشعر المقطعي يعود إلى القرن السابع عشر، وإنما عمل المهجريون على تنميته وتحبيبه إلى الشعراء الذين يتشربون روح التجديد، كما عمل المهجريون على ترويج شعر الدوبيت، وهو ما اتفق منه كل بيتين بقافية واحدة، وكما أسلفنا، يختلف المهجريون في تجديدهم، فأبو ماضي مثلاً اعتمد "**شكل المقطع يختلفُ فيه عدد الأبيات من واحد إلى آخر في النص نفسه، ولكن دون تنويع القافية**".[3]

---

[1] عباس، إحسان، الشعر العربي في المهجر، ص ١١٣.

[2] قويعة، محمد، الرومنطيقية ومنابع الحداثة، ص٥٦٠.

[3] نفسه ص٥٦٧.

وعمد في قصائد أخرى إلى "**نمطين من المقاطع يختلفُ أحدهما عن الآخر من جهة عدد الأبيات ومن جهة استخدام البحر تاماً حيناً، مشطوراً حيناً آخر**".[1]

ونظم على شكل الرباعيات أحياناً، كما أن رشيد أيوب "**توخى الشكل المقطعي... ولم يتبع شكلاً مقطعياً واحداً، وإن حافظ في الأغلب الأعم على عدد من الأبيات ثابت في كل مقطع داخل كلّ نص، واستخدم الدوبيت في بعض القصائد**".[2]

كما أنه كتب "**أبياتاً متفرقة في شكل مقطعي من نمط الدوبيت تتّحد فيه القافية لكن يختلفُ الوزن من مقطع إلى آخر**".[3]

وهذا نجد نماذجه كثيرة عند وصفي، كما كتب عريضة في نمطين من المقاطع في القصيدة الواحدة، إنه في بعض القصائد "**يمزج بين أصناف من المقاطع مزجاً لعله غير دارجٍ لدى أصحابه من الرابطة القلمية**".[4]

ولا نعجب من شأن هذه الابتكارات الجديدة في شكل القصيدة المهجرية التي عمت أرجاء الوطن العربي فيما بعد، فالأوزان القديمة عاجزة عن استيعاب الجديد، وهذه كانت من أهم خصائص شعر المجددين الذين أدركوا "**عجز الأوزان القديمة عن استيعاب المشاعر والأحاسيس العصرية، ومع قناعاتهم بأن القافية عائق يمنع تطوير الشعر ويضيق على الشاعر وسائل التعبير، إلا أنهم لم يستطيعوا التحرر منها والإفلات من قيدها إلا على نطاق ضيق**".[5]

ومن المجددين من تنبه إلى تجديد الشكل، ومنهم من تنبه إلى تجديد المضمون، وكل خطا في طريق، غير أن كثيرين جددوا مضامين أشعارهم حذرين من المساس بالشكل الخارجي للقصيدة على نحوٍ مغايرٍ لاعتبارات المجددين الذين يرون في الشعر المقطعي "**خروجاً على السنّة**

---

(1) قوبعة، محمد، الرومنطيقية ومنابع الحداثة. ص٥٦٧.

(2) نفسه، ص ٧٠.

(3) نفسه، وعينها.

(4) نفسه، ص ٥٧٤.

(5) عبد المحسن، محمد حسن، مواقف شعراء سورية، ص ١٠٦.

الشعرية كما كان تعبيراً عن رفض ما آل إليه الشعر العربي من ابتعاد عن الشعر الحقّ كما كانوا يرونه".[(١)]

على أن معظم الشعراء المجددين "**سعوا إلى تجديد شكل الشعر ومضمونه، وآمنوا بجدلية العلاقة بينهما، كل واحد بحسب إيمانه بأهمية كل من الشكل والمضمون وأوليته في التجديد".**[(٢)]

ولعبد الباسط الصوفي موقفٌ واضح من قضية التجديد يصفه د. محمد حسن عبد المحسن بأنه موقفٌ متزن فهو "**مع الذين يقولون بالتجديد إلى آخر الشوط شريطة أن يكون التجديد طبيعياً...أما أن ننسف الأسس العروضية للشعر فهذا أقرب إلى الهذيان المشوش يلجأ إليه الذين فقدوا الأصالة".**[(٣)] فالصوفي تمتع بوعي فني في مرحلة "**كان الشعر العربي المعاصر أحوج إلى موهبة زاخرة بالإمكانات كموهبة عبد الباسط الصوفي".**[(٤)]

ولا مجال لتجاهل آراء الصوفي في قضايا نقدية عديدة مهمة تنم عن فهمٍ عميق لحقيقة الفن وتطوره، والناظم في ذلك كله، الوعي الفني الذي يختلف بين شاعرٍ وآخر وهذا الوعي محكوم باستجابات عدة وترتهن بتطوره تلبية حاجات أخرى إنسانية وفنية ونفسية، فالوعي الفني عند محمود سامي البارودي وأحمد شوقي ـ كأنموذجين محافظين اتباعيين ـ يختلف عنه عند مطران ـ كأنموذجٍ رومانتيكي مناجٍ حزين ـ "**هذا الوعي [عند مطران]**[5] **يوحي بأنه يعتبر الفن خلقاً أما عندهما فيوحي بأنه ينظر إلى الفن كتعبير عن شيء ثقافي أو خيالي أو اجتماعي أو شخصي".**[(٦)]

وفي مجال المقارنة هذا تكثر الأمثلة ولا تقلّ، لكن ما نرتجي إثباته في هذا البحث هو إدراج وجهات نظر الباحثين في جدلية التطور التي أثبتت وجودها على مر الأيام سواء اعترف بتلك

---

(١) قويعة، محمد، الرومنطيقية ومنابع الحداثة، ص٥٧٩.

(٢) عبد المحسن، محمد حسن، مواقف شعراء سورية، ص ١٠٦

(٣) الصوفي، عبد الباسط، آثاره الشعرية والنثرية، ص ٣٨٦.

(٤) الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر العربي، ص٢٠٠.

(٥) زيادة على الأصل.

(٦) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م/، ص ٩٨.

الحقيقة سائر الشعراء أم تحفّظ بعضهم، فوجود النزعة الرومنسية في الأدب الجيد، أمر واقع وحقيقي لما فيها من ملامسة للوجدان والإحساس، أما أن يتبع الشاعر أسس مذهبٍ ما كالمذهب الرومانسي ففيه جور كبير على حقيقة الإبداع البشري الذي يقبح جمالَه إلزام الشاعر ما لا يلزم، وفي التفريق بين النزعة الومانتيكية والمذهب الرومانتيكي نورد رأي الدكتور محمد النويهي "**أما النزعة الرومانسية فقديمةٌ في تاريخ الآداب والفنون، لأنها تكون من النفس البشرية جزءاً أصيلاً تصير النفس أكبر فقراً إذا حرمته حرماناً تاماً، وهي تتجلى منذ القدم في شتى الأغاني والأشعار والقصص والحكايات والمقطوعات الموسيقية والتماثيل والرسوم، ثم هي نزعة تغلب على كل فرد إنساني في مرحلة ما من مراحل تطوره، فلا بد لها في كل عصرٍ من أدب وفن يصورانها. وهذا التصوير يتخذ أسلوباً ينسجم مع أحوال العصر المادية والثقافية ويختلف بين عصر وعصر، وأما المذهب الرومانسي فحركة تاريخية معينة شهدتها أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، نشأت استجابةً طبيعية صادقة لعوامل وظروف محددة...واستكملت تلك الحركة طريقة فنية خاصة وقاموساً شعرياً خاصاً، وأما نحن العرب المحدثين فقد بدأت الرومانسية تغلب علينا منذ العشرينات من هذا القرن، وأخذت تقوى حتى لم تعد مجرد ظاهرة فردية وصارت حركةً قومية كونت في الشعر مذهباً رومانسياً قوياً في الثلاثينيات".**[1]

فالتأريخ الزمني لظهور الرومانسية في الأدب العربي نزعة أو مذهباً يأتي تفاعلاً مع التطورات التي طالت بنية المجتمع العربي، ودغدغت النفوس الرهيفة التي تأسى أمام الحزن، وفتحت أبواب التأمل لمن يحمل في قلبه الأمل فغدت في الأربعينيات امتداداً لنوازع التجديد ومرتكزاً للصراع بين المقلدين والمجددين لتنافح في الخمسينيات عن وجودها كحاجة نفسية أصيلة في الإبداع لمن أراد تحقيق ذاته في الإبداع دون تقليد ولا تكلّف، لتشهد مرحلة الخمسينيات تجديداً مهماً في بنية الشعر العربي بظهور الشعر الحر الذي دافع عن وجوده في واقع الشعر بقوة، وأثبتت الرومانتيكية وجودها الفاعل كحلقة مهمة في السلسلة التطورية للشعر العربي والتي أتت أُكلها بظهور شعر الحداثة وما بعد الحداثة، ليتحدد من ثم، وجود كل شاعرٍ في هذه المراحل التطورية تباعاً، فنجد تجربتي قرنفلي والصوفي الشعريتين خطوتين في طريق سار فيه الشعراء

---

[1] النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط٢، /١٩٧١/، ص٤١٠ ـ ٤١١

التقليديون والتجديديون في مرحلة الصراع؛ تعد من أهم المراحل وأعقدها في تاريخ الشعر العربي حتى يومنا هذا لما تناولته من تداخلٍ وتشعب بين المذاهب الأدبية وما حملته نوازع أدبائها وشعرائها من إبداعٍ وتحليل.

الخاتمة ونتائج البحث

ونلخص أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الرسالة بالآتي:

١. تبين لدى دراسة المكونات النفسية والثقافية لكل من الشاعرين قرنفلي والصوفي أن كلاهما قد عاش حياة مليئة بالمتغيرات الشخصية وغير الشخصية، مما أدى إلى تلاحم تلك الظروف في خلق النتاج الأدبي لديهما وتحديد اتجاهه، فقد تحول نتاج قرنفلي من الرومانتيكية الحزينة إلى الواقعية الهادفة، كما استفاق الصوفي من رومانتيكيته المغرقة إلى الالتزام بقضايا مجتمعية وإنسانية عامة.

٢. وفي دراسة اللغة الشعرية عند كل من الشاعرين، تبين أن الصراع بين تياري التقليد والتجديد صبغ نتاج مرحلة الأربعينيات والخمسينيات عموماً، فتأثرت اللغة بهذا الصراع لنجدها عند قرنفلي متميزة بكونها تقليدية أكثر منها تجديدية، في حين اعتبر الصوفي اللفظة الشعرية كياناً قائماً بذاته، واعتنى باللفظة لتنسجم وموقفه التجديدي.

٣. حاول كل من الشاعرين إظهار استجابته لثورة التجديد وتحديد موقفه الشعري منها، فوجدنا في آثارهما بعض الظواهر اللغوية التي حاولنا تفسيرها وفق آراء النقاد والدارسين، ومنها:

ـ وجود المنافرة الإسنادية التي لم يفلح وصفي كثيراً في توليد معنى جديد منها بينما وفق الصوفي في توليد الجديد المستحب لملاءمته السياق العام.

ـ الجملة الشعرية: وجدنا سيادة الأفعال على الأسماء في لغة وصفي ودعم جملته بالأساليب الخطابية والندائية لما تتطلبه طبيعة المرحلة من وجود الخطاب المباشر، وهذا أسلوب تقليدي غايرته الثورة الحداثية التي عنيت بالاسم على حساب الفعل، وكذلك الأمر عند الصوفي الذي اعتمد على الفعل ذي الدلالة السلبية ودعم جملته بأسماء ذات دلالات سلبية أيضاً، ثم الأفعال ذات الدلالات الإيجابية أيضاً.

ـ التناص: وهو قدر كل نص أدبي، وقد تنوع بين التاص الديني والتناص الأدبي والتناص التاريخي والتناص السطوري، على أن المقارنه بينت وجود التناص الديني مع القرآن الكريم عند قرنفلي وهو محكوم بقانون الحوار، والتناص الأدبي بتضمين أبيات شعرية لشعراء آخرين، وهو محكوم بقوانين الامتصاص والاجترار والحوار.

أما التناص التاريخي والسياسي، ففي ذكر شخصيات لها دلالة تاريخية وسياسية وهو محكوم بقانوني الاجترار والحوار، ونجد التناص مع المثل الشعبي لديه لتبسيط مستوى الخطاب.

ـ التكرار: حقق التكرار وظيفةً افتتاحية تأتّت من تكرار التقسيم فوجدنا تكرار العبارة أو الكلمة في بداية كل مقطوعة أو نهايتها، وقد أحسن الشاعران استخدامه، كما ظهر التكرار

كدلالة أساسية ترتكز عليها دلالات أخرى متلاحقة إضافةً إلى كونه تأكيداً للمعنى المراد من الشاعر.

- الحقول الدلالية: تمحورت عند الشاعرين حول الإنسان، الطبيعة الجامدة والمتحركة، الزمان والمكان واللون، وكانت الحقول الدلالية التي تنتمي إلى محور الإنسان هي الغالبة عندهما كما تفاعلت الحقول الدلالية في داخلها بعلاقات الاشتقاق، والترادف، والاشتمال.

وتشكلت أيضاً مقولات دلالية أساسية من مجموعة بؤر دلالية ساعدتها مقولاتٌ فرعية وكانت هذه المقولات عند قرنفلي (الجمال، الحياة، الموت، المكان، الثقافة) وكانت عند الصوفي (الجمال، الضعف، المكان، الثقافة، الموت والتغييب) وهذه المقولات مرتبطة بدلالات إما إيجابية أو سلبية حققتها في النص الشعري ككلّ.

كما وجدنا ظاهرة تشخيص المجرد عند الصوفي (الزمان، الليل) والترادف اللفظي لتعزيز المعنى وإظهار المهارة اللغوية من قبل الشاعر، ووجدنا مخالفة الأعراف اللغوية عند قرنفلي، مستفيداً من هذا الأسلوب الجديد الذي أجازه الحداثيون في الشعر.

٤. في دراسة الصورة الشعرية: استقى كل من الشاعرين تطور الصورة في الثورة الرومانتيكية وتحولها من الاسم إلى الفعل واتكاءه على الاستعارة، وهذا كان واضحاً في صورة وصفي الرومانتيكية لكن الصوفي استعان بالتشبيه احياناً إلى جانب الاستعارة، والصورة الرومانتيكية عنيت برصد الحركة الخارجية كحركة الريح أو البحر، وقد استفاد الصوفي منها أيضاً لدعم الجانب الوجداني في الصورة.

٥. متحت الصورة عند قرنفلي موضوعاتها من مجالات عدة، وكانت مزيجاً من عنصرين أحياناً (كالطبيعة والمرأة) على أن الصوفي كان واضحاً في تشخيص عناصر الصورة أكثر من قرنفلي.

٦. تنوعت مظاهر الطبيعة _ كعرف رومانتيكي _ كموضوعٍ للصورة، بين الربيع والخريف والغروب والشتاء والليل، وقد حاول كلٌّ من الشاعرين إسقاط حالة نفسية معينة على مظهر الطبيعة.

٧. حاول قرنفلي تحقيق التكامل في صورته من خلال تجميع شتات صور جزئية، تمهيداً لتحقيق الوحدة العضوية، لكنها جاءت غير واضحة تماماً. بينما حرص الصوفي على الترابط والتكامل في صورته مما أسهم في تحقيق الوحدة العضوية لصورته.

٨. احتفى كل من الشاعرين بوجود اللون الأساسي في صورهما الشعرية، وكلّ لون يرمز إلى حال نفسية، كما أضاف الصوفي الألوان الممزوجة في صورته مما يؤكد عنايته الفائقة بالألوان وبرمزيتها الرومانتيكية.

٩. تراوحت صورة قرنفلي الشعرية بين الإيحائية عندما تكون رومانتيكية، وبين التقريرية المباشرة عندما تكون واقعية، بينما ظلّل الغموض صورة الصوفي في بعض المواضع ونحا بها منحى السريالية.

١٠ . في دراسة عناصر التجربة الرومانتيكية:

أ- الطبيعة:

طبيعة قرنفلي الشعرية افتراضية نسجها الخيال، بينما طبيعة الصوفي واقعية أسقط عليها حاله النفسية القلقة والمضطربة فغدت مادةً شخّصها وبثّها حزنه وشكواه وارتجى فيها الأمل المنشود، وصبغ الحنين إلى العالم المثالي شعريهما كما كان المزج بين المرأة والطبيعة وسيلة هذا الحنين عند الصوفي.

ب- الحب:

بدت علاقة قرنفلي بالمرأة الواقعية غير واضحة، فالمرأة في شعره أيضاً نسجها الخيال، وكذلك هي الحال عند الصوفي على العلى الرغم من من وجود حبيبة حقيقية في حياته، غير أن تجربته الشعرية تكشف أن المرأة لديه ليست أنموذجاً واقعياً، وإنما وجودها يستند إلى توازنه النفسي وتوافقه مع الواقع رفضاً أو قبولاً على أن موقفه من المرأة تبين من خلال وصفه شجرة الغرب ونبذه إياها.

ـ عبر قرنفلي عن الجانب الحسي في المرأة وتجاوز عن الجانب المعنوي فيها، بينما حظي هذا الجانب بأهمية في شعر الصوفي فعني بالمرأة الثكلى والابنة اليتيمة، والمرأة المناضلة.

ج- الحرية:

الحرية التي آمن بها قرنفلي في موقفه التجديدي ظهرت متعددة الجوانب في شعره مثل الحرية السياسية، الحرية الفكرية، الحرية الأدبية.

والحرية التي آمن بها قرنفلي في موقفه التجديدي كان مبعثها داخلي ارتبطت بحرية قلبه فظهرت في خصوصيات تجربته كموقفه من الشعر، موقفه من المرأة، وموقفه من قضية الشعر بحد ذاتها.

- وكما كان تحرر المضمون مهماً في ثورة التجديد كذلك تابع الشاعران تحرر الشكل أيضاً، وانتهجوا نهج شعراء المهجر في شعر المقاطع والدوبيت والشعر الحر وتنوع القوافي.

د- الغربة:

عانى الشاعران _ بوصفهما شاعرين رومانتيكيين أصيلّين _ الاغترابين الروحي والمكاني، برفض آفات المجتمع ومراءاة الناس والأصدقاء وقد حاول قرنفلي التماس الحلول، حتى يئس واعتزل في بيته غريباً، وحاول الصوفي التعبير عن غربته لتعزز هذه الغربة شعور اللاتوازن في داخله وتدفعه إلى الموت.

- اتّخذ التعبير عن الاغتراب الروحي مجالات عدة، فبكى قرنفلي عهد الشباب الذي ولّى دون رجعة، وعاش الصوفي تمزقاً نفسياً جراء ما يحسه من صراعٍ بين الحقّ والباطل، محاولاً تجاوز حدود الزمان والمكان ليحقق ذاته في عالم آخر مثالي، وأنكر سلوك العوام وانشغالهم بفتات مائدة الوجود، وبينما عمل قرنفلي على كشف آفات المجتمع للمجتمع، غرق الصوفي في همومه أكثر فحسم أمره بالانسحاب طواعيةً من الحياة.

١١. حقق الشاعران وجودهما في سلسلة الشعر الحمصي كجزء مهم في الشعر العربي السوري عموماً، فجددا في المضمون وجددا في الشكل، وكان وجودهما بارزاً كرائدين من رواد الرومانتيكية المجددة في الأدب، خصوصاً الصوفي الذي كانت له آراء نظرية واضحة في قضية التجديد تنم عن وجود وعي فنّي أصيل لديه.

١٢. كما حقّق الشاعران وجوداً لهما في مسيرة الشعر العربي، فيعدان بحقّ حلقتين مهمتين في سلسلة تطورية بدأها شعراء المهجر، وتأثر بهما من تأثر من جيل الشعراء المعاصرين الرومانتيكيين فاستقوا بعض المضامين الجديدة وبعض الأشكال الجديدة، وكل ذلك كان خطوات ممهدة لظهور الحداثة في الشعر، حتى وإن تداخلت التيارات الأدبية فيما بينها.

المصادر والمراجع

المصادر:

- القرآن الكريم.

- الجبل، ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت ط١، ١٩٧٨م.

- الجواهري، محمد مهدي، الديوان، الجزء الثاني، أشرف على طبعه، د. عدنان الدرويش، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠م.

- السيوطي، جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى ورفاقه، دار إحياء الكتب العربية، ج١، ط٤، ١٩٥٨م.

- شابيرو، ماكس، ورودا هندريك، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار الكندي، مجهول، ط١، ١٩٨٩م.

- شوقي، أحمد، الشوقيات، مج٢، ج٣، مكتبة التربية، ١٩٨٧م.

- آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة المفيد الجديدة، دمشق، ١٩٦٤م.

- الصوفي، عبد الباسط، ديوان أبيات ريفية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦١م.

- ابن فارس، أحمد، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تصح: محب الدين الخطيب، وعبد الفتاح القتلان، مطبعة المؤيد، القاهرة، ١٩١٠م.

- قرنفلي، وصفي، ديوان وراء السراب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٩م.

- المتنبي، أبو الطيب، العرْف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شر: ناصيف اليازجي، مج٢، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م.

- المعري، أبو العلاء، ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧م.

- الملائكة، نازك، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان شظايا ورماد، المجلس الأعلى للثقافة، ج١، ٢٠٠٢م.

- ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري) ، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٥٦م.

المراجع:

- إبراهيم، جودت، وعبد الكريم حبيب، الصافي في العروض والقوافي، منشورات جامعة البعث، ٢٠٠٢م.

- إبراهيم، جودت، مبادئ النقد ونظرية الأدب (الاشتراك مع د. رضوان القضماني)، منشورات جامعة البعث، كلية الآداب، ١٩٩٨م.

- أبو أسعد، أحمد، قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧م.

- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

- إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، ط٤، ١٩٨١م.

- إمام، عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مج/٣/، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت.

- أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشر، ١٩٦٢م.

- التدمري، محمد غازي، الحركة الشعرية المعاصرة في حمص (١٩٠٠ – ١٩٥٠)، نُشر بموافقة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨١م.

- الحاوي، إيليا، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

- الحاوي، إيليا، نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت.

- حسام الدين، كريم زكي، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٥م.

- الخطيب، محمد كامل، نظرية الشعر، القسم الأول والثاني، مرحلة مجلة أبوللو، مقدمات، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٦م.

- خنسة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق، ط١، ١٩٨٠م.

- خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ط٢، ١٩٨٦م.

- داود، أحمد يوسف، لغة الشعر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠م.

- دهمان، أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٧٨م.

- ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، ط١، ١٩٧٨م.

- السامرائي، إبراهيم، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، د.ت.

- السباعي، مراد، شيء من حياتي، مطبعة الأنوار، دمشق، ١٩٧٨م.

- السكاف، ممدوح، عبد الباسط الصوفي الشاعر الرومانسي، دراسة في حياته وانتحاره، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م.

- الشريف، جلال فاروق، الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م.

- صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

- الطالب، هايل، قراءة النص الشعري لغة وتشكيلاً، دار الينابيع، ط٢، ٢٠٠٨م.

- عبد اللطيف، محمد حماسة، دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، ط١، ١٩٩٦م.

- عبد المحسن، محمد حسن، مواقف شعراء سورية وتياراتهم بين الحربين، دار شراع، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.

- العقاد، عباس محمود، مراجعات في الآداب والفنون، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، ١٩٨٣م.

- عكّو، سلمى، الصورة الفنية آفاقاً وأعماقاً، دمشق، د.ن، ٢٠٠٣م.

- علي، ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار الفارس، عمان، ط١، ٢٠٠١م.

- الغذامي، عبد ا ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥م.

- الفقس، روعة، التناص في الشعر العربي، مراجعة: د. جودت إبراهيم، دار المعارف، حمص، ط١، ٢٠٠٨م.

- قوبعة، محمد، الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي، الرابطة القلمية أنموذجاً، منوبة، تونس، كلية الآداب، د.ت.

- كريستيفا، جوليا، علم النص، دار توبقال، الدار البيضاء، تر: فريد الزاهي، ط١، ١٩٩١م.

- محمد حسن، عبد ا ، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.

- مرزوق، حلمي، (الرومانسية – الواقعية النقدية – الواقعية الاشتراكية) أصولها الفنية والفلسفية والأيدولوجية، دار الوفاء، الاسكندرية، د.ت.

- مشوح، وليد، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر/١٩٥٠م – ١٩٩٠م/، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

- مشوح، وليد، دراسات في الشعر العربي الحديث (بحوث مقارنة في التاريخ والظواهر والتطوير)، دار معد، دمشق، ط١، ١٩٩٣م.

- المقدسي، أنيس الخوري، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٧م.

- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٤م.

- نشاوي، نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في سورية (حقوق الطبع محفوظة للمؤلف)، دمشق، ١٩٨٠م.

- نعيمة، ميخائيل، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط١١، ١٩٧٨م.

- النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١م.

- هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، ط٦، ١٩٨١م.

- الورقي، سعيد، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة د.ت.

- اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م.

- اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م.

- اليافي، نعيم، الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١م.

المراجع المساعدة:

- إبراهيم، د.جودت، ملامح نظرية نقد الشعر العربي، دار تنوير، حمص، ١٩٩٤م.

- إبراهيم، د. جودت، نظرية الأدب والمتغيرات، دار تنوير، حمص، ١٩٩٦م.

-أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م.

- الشريف، جلال فاروق، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٧٦م.

الصحف والدوريات:

- الخطيب، حسام، نهوض القصة القصيرة في الخمسينيات، مجلة المعرفة السورية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ع / ١٢٩ /، ت٢، ١٩٧٢م.

- سكر، راتب، الماضي في قصائد الرومانسية، جريدة الأسبوع الأدبي، ع/١٠١٧/، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.

- عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، ع/١٧٧/، الكويت، أيلول ١٩٩٣م.

- قرنفلي، عفيف، وصفي قرنفلي في الذكرى الثلاثين لرحيله، جريدة تشرين، ع/٨٥٥٢/، ٢٠٠٣م.

- وغليسي، يوسف، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج/٣٧/، آذار ٢٠٠٩م.

The Poetic Movement in Homs in the Mid Twentieth Century

Wasfi Alqoronfoli and Abdulbaset Alsofi as examples:

Studies, though few, agrees that Wasfi Alqoronfoli and Abdulbaset Alsofi are two great figures of Romanticism in Syria. This study tries to illuminate the agreement and disagreement on this idea through the full examination of the elements of their experience especially that the mid twentieth century is a critical period of the history of Syria that witnessed disturbances in all sides of life, especially in literature.

Some of the linguistic phenomena in their poetry have been studied . Furthermore, some aspects of the poetic image and the features of romanticism have been analyzed. Then all the considered elements have been compared to find out that:

The experience of Wasfi Alqoronfoli extends from Romanticism to committed realism which is clearer in the implication of image or in one of the implications of poems in general. Additionally, We found a lot of traditional aspects in his poetic language.

Although the experience of Alsofi is purely romantic, as he wanted, he was committed to achieve the components of romantic trend in language, image and the elements of romanticism to become one of the great figures of romanticism of the modern poetry in Syria compared to his teacher Wasfi.

The study seeks to clarify the status of the two poets in the Homsese poetry at that stage. Then it tries to clarify their status in the Arabic Romanticism through mentioning examples from the poets of Pen League who have a clear impression in renewing the structure of the Arabic modern poetry (in form and in content). It is still noticeable the difference between the romantic trend and Romanticism in that the romantic trend is a psychological need of the poet that is fulfilled in his poetry and it gives him warm and gentle feelings. Romanticism is a school that has teachers and students. It also has rules and specific points a poet has to follow and comply with and this in turn bounds him by unnecessary things.

Syria Arab Republic

Al-Baath University

Faculty Of Letters And Humanities

Department Of Arabic Language



The Poetic Movement in Homs in the Mid Twentieth Century

Wasfi Alqoronfoli and Abdulbaset Alsofi as Examples

A Thesis Presented to Acquire A Masters Degree in Modern Arabic Poetry

Submitted by

Hiba As-slebi

Supervised by

Jawdat Ibraheem

١٤٣٢هـ ـ ٢٠١١م